ŚWIAT KULIS

CZASOPISMO POŚWIĘCONE SPRAWOM TEATRALNYM

WYDAWNICTWO TEATRÓW MIEJSKICH W POZNANIU

NAKŁADEM BIURA OGŁOSZEŃ „PAR“
POZNAŃ, ALEJE MARCINKOWSKIEGO 11 i UL. 27 GRUDNIA 18

BYDGOSZCZ, UL. DWORCOWA 72
KATOWICE, ULICA DYREKCYJNA 10
KRAKÓW, RYNEK GŁÓWNY NR. 46
LWÓW, ULICA AKADEMICKA 14
TORUŃ, ULICA SZEROKA 46
WARSZAWA, ULICA BRACKA 17

NUMER 3

LEO FALL I HUBERT MARISCHKA.

Słynny kompozytor operetkowy Leo Fall był namiętnym graczem w karty. Słabą jego strona w tym kierunku była posunięta tak daleko, że był on w stanie grać bez przerwy całemi godzinami, aby tylko odegrać, chociażby najmniejszą przegraną.

Było to w Mannheim, gdzie Fall przebywał z wiedeńskim zespołem, w celu wystawienia jednej ze swoich operetek. Wieczorem grał on z Marischką i ku wielkiemu swemu utrapieniu przegrał w gotówce aż czternaście marek niemieckich.

Bez humoru powrócił z Marischką do hotelu, w którym obaj zamieszkiwali jeden pokój.

Ułożono się do snu. Naraz Marischka zbudził się ze snu głębokiego i skoczył na równe nogi. Ktoś wołał go po imieniu. Któż opisze jego zdumienie, gdy zobaczył Falla, siedzącego na łóżku i mieszającego karty. Kompozytor zaczął prosić:

— Hubercie! Ty musisz dalej grać ze mną.

Marischka bronił się ze wszystkich sił, lecz w końcu nie pozostało mu nic innego, jak zadość uczynić zachciance Falla. W ten sposób grali oni dalej, dopóki Fall nie odegrał swoich czternastu marek.

Marischka spodziewał się, że już teraz będzie mógł położyć się spać. Ale omylił się, Fall bowiem nic zdradzał absolutnie ochoty do spania, lecz przeciwnie wstał z łóżka, otworzył okno i spojrzał na morze dachów śpiącego miasta. Marischka musiał mu przytem dotrzymywać towarzystwa.

Długi czas marzył Fall oczarowany pięknością Mannheimu i urokiem wspaniałej nocy i nie miał wprost sił odejść od okna. Naraz wskazał przed siebie i trącając Marischkę, nie mogącego prawie otworzyć ze znużenia oczu, rzekł:

— Wspaniale, jak ten księżyc tu zagląda.

Marischka wybuchnął głośnym śmiechem.

— Ach tak! Na tym księżycu jest właśnie trzy kwadranse na czwartą — a teraz ja idę spać.

Fall z powodu wielkiej krótkowzroczności wziął oświetlony zegar ratuszowy za księżyc.

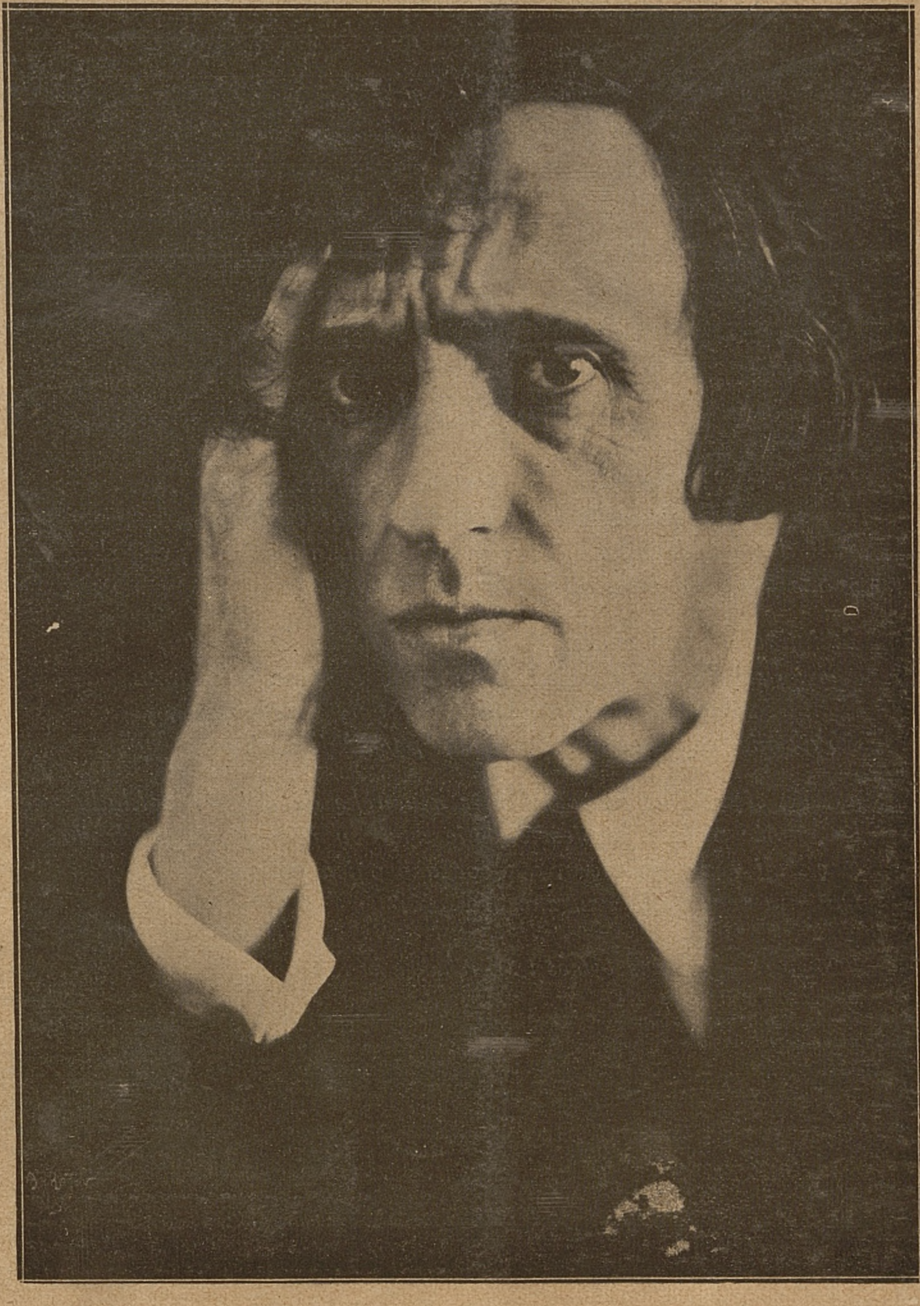
ZŁA AKUSTYKA.

Było to we Wiedniu w „Burgteatrze" podczas przedstawienia „Wilhelma Tella". Znany aktor Baumeister grał rolę starego „Attinghausena", a Józef Kainz „Melchtala".

Naraz zapanowała przejmująca cisza. Baumeister utknął w środku swej mowy i patrzył bezradnie przed siebie. Kainz stał obok niego i obserwował obojętnie zakłopotanie Baumeistra, który, uczyniwszy nieokreślony ruch ręką, spojrzał błagalnie na Kainza. Ten jednak stał spokojnie, z nieznacznym uśmiechem złośliwej radości i milczał.

Niemiła cisza rosła niepomiernie, milczenie trwało dalej. Wtedy porwał się Baumeister, nachylił się do ucha swego wielkiego kolegi i szepnął:

— Jak myślisz, jak ci ludzie tam na dole narzekają na złą akustykę teatru.



Nicolas Evréinoff

Urok Krakowa

Jewreinow tędy chodził, nie śmiejąc powiedzieć słowa,
W domu Wyspiańskiego kapelusz ściągnął z głowy,
Żegnał się wchodząc w bramy, nie wiedział kościoły, czy domy,
Zobaczył wizję miasta, stąpał jak niewidomy,

Pochylał się, przychylał na królewskim, na krużganku,
Kościoły jedne na drugich jak grzyby suszone w wianku,
Domy ściśnięte z sobą, krużganki przypięte do murów,
Obłąkanie, czy świętość, hospody, pomyłuj, urok —

Kłania się w pas, włosami potrząsa, rękę do serca przykłada
I niemoże piękna pomieścić i nie wie czy prawda, czy zdrada?
I rękami oczy przeciera, a w oczach ogień go pali:
Dali na sen, upili, czy zaczarowali?

Jan Sztaudynger

1925-go r. — podczas bytności Jewreinowa w Krakowie.

ŚWIAT KULIS

CZASOPISMO POŚWIĘCONE SPRAWOM TEATRALNYM

WYDAWNICTWO TEATRÓW MIEJSKICH W POZNANIU

ROK II — NUMER 3

To co najważniejsze...

Jasne i niemaskowane wzruszenie ogarnia nas zawsze gdy mamy do czynienia z tem co nazwałbym uczciwością myślenia, a co inaczej określić można odwagą sądu i wolą prawdy.

Na takie wzruszenie otwierają się dzisiaj bramy teatru naoścież; ze sceny przemówią przekonania artystyczne, które są zarazem filozofją, spojrzeniem na życie z punktu wyjątkowej, bo teatralistycznej etyki jednego z największych ludzi teatru jakich zna historja: Mikołaja Jewreinowa. Brak nam jeszcze należytej perspektywy aby wpełni zdać sobie sprawę z doniosłości zjawiska noszącego nazwę Jewreinow; w jakiej mocy i jakim ciężarem gatunkowym zaciąży twórczość autora „Okrętu Sprawiedliwych" na dziejach idącego teatru — przyszłość to okaże; pewnem jest jedno: Twórczość Jewreinowa to przedziwna i niezwykle wyrazista transpozycja przyrodniczego faktu, który zwie się instynktem teatralnym.

Ktokolwiek dotknął się, chociażby przelotnie tylko i pobieżnie zjawiska teoryj i dzieł Jewreinowa — ten nie może wówić o t. zw. i tak przeraźliwie modnym „upadku teatru dzisiejszego" — wprost przciwnie: teatr odradza się, wznosi — istnieje — istnieje bowiem Jewreinow. Wczemże leży wielkość tego fenomenu? — w jedności! — Dla Jewreinowa nie istnieje rozdział pomiędzy życiem a teatrem — dla niego życie jest teatrem, teatr życiem; „teatralizacja życia" ten ulubiony termin, powtarzający się uparcie po setki razy w jego dziełach jest istotną niezakłamaną prawdą i wiarą w posłannictwo teatru, tego teatru, który

ujawnia tajemnicę aktorstwa w człowieku. Gdyby Jewreinow pisał ewangelję bytowania człowieczego na ziemi rozpocząłby ją niezawodnie słowami: „na początku był teatr".

Walka z obłudą życia w imię prawdy teatru — oto ideowe szańce Mikołaja Jewreinowa. Walkę tę prowadzi jawnie i z rzadko spotykaną uczciwością myślenia, z wymowną odwagą sądu i niewzruszoną wolą prawdy — przeto finalne zwycięstwo Jewreinowa-człowieka jest niewątpliwe — zblednie Jewreinow-artysta, Jewreinow reżyser, Jewreinow-dramaturg — zwycięży Jewreinow-człowiek; będzie to zarazem zwycięstwo teatru jako najdalej wysuniętej placówki ludzkiej myśli etycznej.

Z posterunku współpracy w budowaniu w nas i przez nas wielkiego teatru świata — ślę Ci, Mikołaju Jewreinowie, słowa zachwytu, radości i podziwu.

Emil Zegadłowicz

W artykułach dalszych znajdą Czytelnicy wyświetlenia zjawiska teatralnego Jewreinowa. Dla wyrazistszego zbliżenia teoryj autora „Teatru wiecznej wojny" — zamieszczamy Jego dwa oryginalne rozważania, z których jedno, a mianowicie „Teatr bez szyldu", napisał Jewreinow specjalnie dla „Świata Kulis".

Redakcja.

Mikołaj Jewreinow

Powstanie Artystycznego Teatru moskiewskiego pod dyrekcją Stanisławskiego, który to teatr przejął swoją ideę w wielkiej mierze od trupy Meiningeńskiej, było niejako protestem przeciwko zaśniedziałej rutynie teatru XIX wieku. Hasłem tego teatru stało się, w przeciwieństwie do dawnej umowności, „wszystko jak w życiu" doprowadzone rzeczywiście do najwyższej doskonałości. Teatr ten oczarowywał przez długie lata nietylko Rosję, ale i zagranicę swoją działalnością. Znaleźli się jednak ludzie teatru, którzy zaczęli przeciwstawiać się temu kierunkowi, co swoje piętno wycisnął na wszystkich teatrach Rosji. Ludzie istotnie wybitni, a należeli do nich obecnie działający w kierunku zmechanizowania teatru Meyerhold, Komisarzewski, brat znakomitej artystki rosyjskiej i Jewreinow, najwybitniejszy i najwszechstronniejszy może reżyser i pisarz teatralny, odżegnujący się całą swoją działalnością od haseł naturalizmu, który uważa jako przyczynę upadku teatru.

Teatr jest teatrem, a istotą jego jest „teatralność", nie żadne naśladownictwo życia, twierdzi on, rozumiejąc pod nazwą „teatralności ten instynkt, który tkwi w każdym człowieku, tę potrzebę „przeobrażania się". Bez tearalności niema teatru! Naśladowanie szarego życia, kopjowanie go, znaczy zapożyczanie jaknajgorszych efektów od „złego teatru". Dla Jewreinowa życie jest teatrem, w którym wykonują swe role gorsi i lepsi „aktorzy życiowi", uciekający właśnie od swego szarego teatru, do teatralności na deskach scenicznych, aby w niej znaleźć chwilowe zapomnienie gniotą-

cych trosk, i pożyć wzmożonem. nad życie wzniesionem „przeobrażaniem się“ aktorów teatru.

Przeto nie życie ma mieć wpływ na teatr, ale teatr na życie. Wszyscy w życiu są aktorami, a im lepszymi aktorami będą, tem życie stanie się ciekawsze. Jewreinow głosi filozofję „Teatralizacji życia“. „Stać się krawcem J. K. Mości Życia — mówi on — jest to karjera ponad którą nie znam zaszczytniejszej“.

Być może, że do powstania tej filozofji przyczyniło się to, że Jewreinow sam jest wielkim aktorem życiowym. Potomek arystokratycznego rodu, po ukończeniu wyższych szkół, był przez parę lat na służbie państwowej, lecz porzuca ją i probuje „teatralizacji swego własnego życia“. Występuje jako amator klown w cyrku, reżyseruje w kółkach amatorskich, pisze sztuki, kończy klasę kompozycji w konserwatorjum petersburskiem, gra na kilku instrumentach, studjuje filozofję, występuje jako aktor zawodowy, pisze satyry i parodje, zaczyna pracować w groteskowym teatrze „Krzywe zwierciadło“ jako reżyser i autor. Tam wystawił sławną swoją parodję „Rewizora“ w skarykaturowanych inscenizacjach Stanisławskiego, Reinhardta i Craig‘a. Przedziwnie w niej były uchwycone charakterystyczne cechy tych znakomitych reżyserów. Naturalizm Stanisławskiego, symbolizm Craig‘a i jaskrawa stylizacja Reinhardta. Następnie pracuje jako reżyser w teatrze znakomitej artystki Komisarzewskiej, prowadzi własne „Studjo dramatyczne“, pisze studja o teatrze, wygłasza odczyty teatrologiczne, komponuje opery, studjuje historję teatru i jest wraz z baronem Drisenem założycielem „Starego teatru“, w którym były wystawione sztuki Lopez de Vega, Tirso di Molina, Calderona, dramat liturgiczny XI wieku „Trzech magów“, dla którego Jewreinow napisał specjalny prolog; miraele XII wieku „Rzecz o Teofilu“; mozalité XV wieku „Dwaj bracia“ i inne. Niedługie było trwanie tego teatru, zaledwie cztery lata, ale każde przedstawienie wskrzeszało teatralną sztukę danego czasu, a także otoczenie, w którem się działa. Czar naiwności, tak artystycznej, że radość ogarniała widza, płynął ze sceny, były to jakieś wielkie uczty duchowe, tajemnicze narodziny zapomnianego piękna średniowiecza. Oto nieskończenie bogata działalność Jewreinowa, która jeszcze jako ostateczny widomy rezultat zawiera 30 napisanych książek.

W Polsce, Jewreinow znany jest, jako autor sztuki „To co najważniejsze“, która z wielkiem powodzeniem grana była we wszystkich teatrach. Jest to pierwsza część trylogji, do której należą wystawiony w Polskim Teatrze w Warszawie „Okręt sprawiedliwych“ i obecnie po raz pierwszy w Polsce wystawiony w Poznaniu „Teatr wiecznej wojny“. Każda z tych części jest napisana jakby z innego punktu widzenia. I tak „To co najważniejsze“ z religijno-moralnego; „Okręt sprawiedliwych“ z polityczno-socjalnego i „Teatr wiecznej wojny“ z życiowo-filozoficznego.

Jewreinow należy do pisarzy światowych. Sztuki jego były grane na obu półkulach. „To co najważniejsze“ dosięgło w Paryżu przeszło 200 przedstawień. Również w Ameryce zyskało olbrzymie powodzenie.

Najbliższym ze współczesnych pisarzy, jak mówi sam Jewreinow, jest mu Pirandello, jest między niemi niejakie podobieństwo w pewnych podejściach do natury ludzkiej i ujmowanie zjawisk życiowych. Twórczość Pirandella jest późniejszą od twórczości Jewreinowa. Pirandello, wielki zwolennik Jewreinowa wystawił w swoim teatrze w Rzymie „To co najważniejsze“ i zaprosił Jewreinowa do reżyserji tej sztuki.

Ciekawy ,przedziwny to typ. Młodzieńczy, pomimo zbliżającej się pięćdziesiątki, nerwowy, błyskotliwy, parodoksalny, z gorejącemi oczyma, fanatyczny obrońca i apostoł „Teatralizacji życia“. Czujny na każdy przejaw epoki, najwspółcześniejszy ze współczesnych, prawdziwy majster sceny; czując się niejako ucieleśnieniem jednej z postaci comedia del arte, mówi o sobie: „Ja — Arlekin i do śmierci zostanę Arlekinem“.

Stanisława Wysocka

Teatr bez szyldu

Wstęp do istoty zjawisk teatralnych

Zdaje się, że niema nic łatwiejszego, jak odpowiedzieć na pytanie: w czem leży różnica między tem co się dzieje na scenie teatru a tem co obserwujemy w życiu, krócej mówiąc, jaka jest różnica między „teatrem“ a „życiem“. Odpowiemy: w teatrze ludzie grają, przedstawiają — w życiu poprostu żyją; tam oni wyobrażają innych, a tutaj są sobą, tam aktor A wyobraża pana B, a tu aktor A nikogo nie wyobraża, a żyje poprostu jak pan A. W teatrze dekoracje a wżyciu oczywistość; tam las, góry, morze i wszystko inne sztuczne, a tu prawdziwe; tam widzialność a tu rzeczywistość; tam sztuka a tu natura. W teatrze charakteryżacja i maski, a w życiu zwykłe twarze i fizjognomje. Tam kostjumy, które wdziewa się na przedstawienie, a tu ubranie, które nosi się bodaj cały dzień, itd., itp. „Życie“ i „teatr“ wydają się natyle zróżniczkowane, że gdy się w życiu spotkamy z czemś nienaturalnem, mówimy: „to jak w teatrze“. I naodwrót, gdy w teatralnem przedstawieniu zachwycamy się szczerością aktorskiej gry albo naturalnością dekoracyjną świetlnych efektów, mówimy: „zupełnie jak w życiu“.

Jednem słowem różnica pomiędzy tem, co nazywamy „teatrem“ a tem co my nazywamy „życiem“, jest tak dla każdego widoczna, że samo określanie różnicy między niemi wydaje nam się nużącą bezpotrzebą.

Ale wystarczy tylko troszeczkę zastanowić się, wykazać odrobinę spostrzegawczości, a różnica ta wydająca się nam prawie przepaścią między „teatrem“ a „życiem“, zaczyna tracić ostre kontury antytezy, zamazuje się, robi się umowną, aż wreszcie w wielu wypadkach zanika zupełnie.

Istotnie! Tak w życiu jak i na scenie teatru ludzie często po aktorsku udają (są obłudnikami) i tam i tu posługują się charakteryzacją aż po peruki włącznie; i tam i tu przy ozdabianiu mieszkań, w architektonicznych pomysłach, w rozplanowaniu parków posługują się teatralnymi efektami itp.

Już przy niewielkim wysiłku myślowym pokaże się, że np. scena nie jest niezbędna, aby przed nami powstał teatr! — możemy sobie doskonale wyobrazić coś w samem życiu zagranego — pośród „przyrody“ — bez charakteryzacji, bez kostjumów, nawet bez wyuczonego tekstu, w swobodnej improwizacji. Np. dwóch „wesołków“, którzy dla zabawy odgrywają scenę kłótni na wieczorku, improwizują „skandal rodzinny“, udają pijanych, jakkolwiek są trzeźwi, albo coś w tym rodzaju, dla zadziwienia i zabawienia gospodarzy i gości.

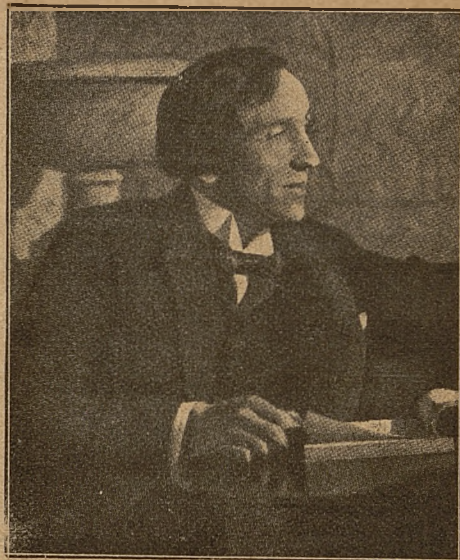
Na tych przykładach, które niewątpliwie jaki taki teatr reprezentują i to teatr istotny, widzimy, że obchodzi się on w zupełności bez wielu akcesorjów teatralnych: niema sceny ,niema rampy, kostjumów, ni określonego tekstu; okazuje się więc, że teatr może się obejść bez wielu rzeczy, do których jesteśmy przyzwyczajeni, nie przestając n. b. być „teatrem“.

Dobrze, powiedzą, ale tu jest umowa między dwiema osobami, które mistyfikują swoją „gierką“ otoczenie.

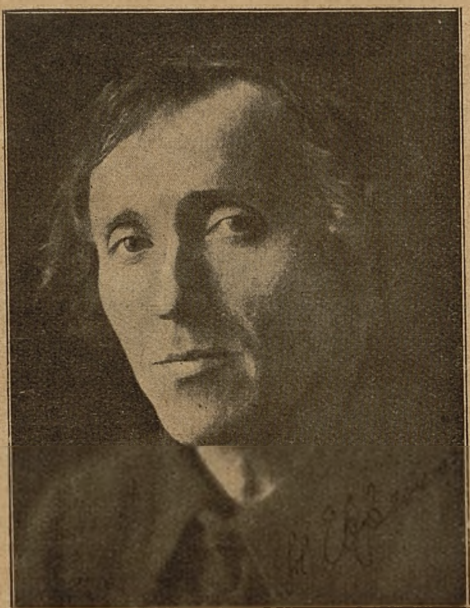
Rzeczywiście. Lecz jakżeż łatwo wyobrazić sobie podobną scenkę i bez umowy uprzedniej. Dajmy na to, że nie dwie osoby postanowiły odegrać „pijanych na wieczorku“, lecz jedna. Reszta zaś zaczyna sprzeczać się z nimi w sposób naturalny, wyrażając swoje oburzenie. Proszę, jak to nazwiemy „teatrem“ czy nie „teatrem“. Niezawodnie jest to najprawdziwszy „teatr“ mimo, że z nikim nie było „umowy“ i że liczba „działających osób“ sprowadza się do jednej. Okazuje się więc ,że aby mógł „zaistnieć“ „teatr“ wystarczy jeden aktor i to nawet nie zawodowy; czyli innemi słowami: zupełnie wystarcza sama gra, choćby i nawet amatorska, gra w samem życiu, a nie na deskach scenicznych (lub ekranie kinematograficznym), gra jednego nawet człowieka aby przed nami powołało „zdarzenie teatru“ bez żadnej „gry słów“. Ten przykład potrzebny nam jest dla wyprowadzenia pojęcia „teatr“ od wieloczłonowej syntezy sztuki, którą obserwujemy w spe-



1919



1923



1924



1929

Mikołaj Jewreinow

cjalnie do tego przysposobionych gmachach, do jego utajonego elementu, w porównaniu z tamtem zupełnie niezłożonego. Teatr, uczy nas ten przykład, sprowadza się przedewszystkiem do aktorstwa.

To aktorstwo może być nawet bardzo dalekiem od tego co nazywamy „sztuką“, artyzmem t. zn. poprostu bardzo złem aktorstwem, niemniej jednak znamionuje teatr, przecież przez to że aktorzy źle wypełnieją swoje role nie przestajemy uważać teatru, do któregośmy przyszli, za teatr.

Możnaby zrobić zarzut :przecież charakterystyczne dla „teatru“ jest to, że tak aktor jak i publiczność nie identyfikują „gry“ z „życiem“ a zdają sobie sprawę, że to tylko „przedstawienie“, „spektakl“, „zmyśloność“, a nie rzeczywistość.

Zarzut to nijaki. Po pierwsze cały sens wnikliwej gry aktorskiej, jej istota i cel, sprowadzają się do tego, aby choć przez krótką chwilę dawała wrażenie „życia“, a po drugie, jeżeli aktor w porywie natchnienia „zapamięta się“ i „przeistoczy“ aż do utraty granicy pomiędzy sobą i swoją rolą (zapłacze prawdziwemi łzami, porani się jak ów Oldridge) albo jeżeli publiczność oburzona np. złoczyńcą na scenie zacznie do niego strzelać albo rzuci się na scenę by ratować niewinną ofiarę (jak to się zdarzało w Hiszpanji w XVI—XVII wieku), czyż przez to teatr przestanie być teatrem? Po sto razy nie. Wtargnięcie teatru w życie a życie w teatr świadczy tylko o ścisłym związku między temi pojęciami, tak ścisłym, że ani jeden dobry aktor nie może objaśnić jak i kiedy mija w swojej grze granice między ‚zmyślonością“ a „prawdziwością“ (między „udawaniem“ a „przeistoczeniem“) między „wizualnością“ a „wnętrzem“, jak również nikt z publiczności przejętej przedstawieniem nie może sobie zdać sprawy, w której chwili ta czy inna scena podziałała nań jako zjawisko najistotniejszego życia.

Powiedziałem, że pojęcie teatru sprowadza się .przedewszystkiem do aktorstwa. — Otóż to aktorstwo może znamionować sobą zjawisko teatru poza wszelkim stosunkiem z publicznością np. czasami aktor lepiej daje sobie radę z rolą, probując ją samotnie, zamknąwszy się w swoim pokoju, aniżeli potem, w obecności tysiąca „chłodnych“ widzów.

Równolegle z tem, zaobserwować można fakt teatru w samych widzach, poza wszelką zależnością ich od tego co wyobrażają aktorzy. Np. widzowie w końcowej scenie „Pajaców“ Leoncavalla biorą zazdrość Cania ku żonie za jarmarczne zgrywanie się. Tak samo my w życiu uważamy często za rozmyślne „blagierstwo“, za „żartobliwą scenkę“, za „coup de théâtre“ to, co w samej rzeczy, dla tych, których obserwujemy, jest nie udawaną widzialnością, a istotną rzeczywistością (np. utajony „dramat“ między „kochającymi się“, który nazewnątrz może wyrazić się w szpilkowaniu, wyrzutach, oburzeniu).

Teatralno-twórcza wyobraźnia jest właściwością nietylko wyrafinowanych fantastów typu Baudelera — prosty pastuch tak samo. jak wielki esteta może widzieć w kłębiących się obłokach feeryczną zabawę bajkowych olbrzymów.

Zepsuci teatralnymi efektami na scenie, częstokroć i w życiu odnosimy się do tego albo innego zjawiska przyrody jako do zjawiska teatralnego np. do pięknego widoku ,taki wzwyczajony teatralnik odnosi się jak do dekoracji; łachmanami włoskiego lazzarone zachwyca się jako malowniczym „kostjumem“, amator realistycznego teatru podsłuchuje i podgląda „rodzajowe scenki“ na targach, w szynkach, w zjazdach, patrząc na nie jak na przedstawienie. Jednem słowem zjawisko teatru jest dla nas możliwem i poza aktorstwem w zawodowem albo amatorskiem znaczeniu tego słowa.

Możliwym jest wypadek, że w tak zwanym „prawdziwym teatrze“ tj. w teatrze z szyldem, gdzie się znajduje rampa, odgradzająca scenę od widzów, zjawiska teatru uwarunkowane jest w znacznie wyższym stopniu widzami, aniżeli aktorami źle grającymi, tu widzowie obdarzeni bogatą, przebaczającą grzechy i uchybienia wobec sztuki, fantazją, przeżywają dramat zgodnie z zamierzeniami autora, posiłkując się zaledwie nędznemi zarysami, podane-

mi im przez złych aktorów, a jeżeli weźmiemy pod rozwagę marne amatorskie przedstawienie dla znajomych i krewnych, nie obdarzonych może wielką twórczą wyobraźnią, ale „dobrze wychowanych“, którzy z uśmiechem siedzą do końca przedstawienia, bez najmniejszego protestu w imię sztuki, umiejętnie ukrywając ziewanie i chęć wymyślania, a na zakończenie zdobywających się nawet na brawa i podziękowania sprawcom swojej męki, możemy sknostatować, że zjawisko teatru da się zaobserwować w „teatrze“ właśnie nie tyle na scenie ile poza nią.

M. Jewreinow

Tłom. St. Wysocka.

Teatralne abecadło Jewreinowa

Jewreinow głosi hasła „czystej teatralności“, nie zadowala się teatrem w teatrze, widzi i domaga się teatru w życiu.

W książkach „Teatr jako taki“ i „Teatr dla siebie“ rozwija podstawową swą myśl, że teatralność jest instynktowną potrzebą naszego ducha, bo wszyscy ludzie, zarówno dzicy jak i najbardziej kulturalni dążą stale do „przeobrażania się“, do teatralizacji życia.

Obszernie mówi o tych poglądach wielkiego reżysera Eugenjusz Świerczewski w książeczce p. t. „Jewreinow“, wydanej w 1924 r. przez „Życie Teatru“.

Nas interesuje tu nie tyle teorja Jewreinowa, głoszona w rozprawach i artykułach, ile jego wielkie abecadło, demonstrowane w sztukach, które zdobyły sobie światowy rozgłos jako największe sukcesy rosyjskiego teatru po wojnie.

„To, co najważniejsze“, wyruszyło w 1922 r. z „Wolnej Komedji“ w Petersburgu na podbój wszystkich scen, a w ślad za tym sukcesem poszedł „Teatr wieczystej wojny“, jako dalszy ciąg teatralnego abecadła Jewreinowa.

Zacznijmy, dla przypomnienia, powtórkę Jewreinowa od „A“, bo „To, co najważniejsze“ grano w „Teatrze Polski“ dość dawno, w kwietniu 1923 r., niejedno więc zatarło się już w pamięci. Zresztą i dla lepszego wniknięcia w „Teatr wieczystej wojny“ konieczna jest rewizyta doktora Fregolego.

Pocieszyciel, oszust, uwodziciel, aktor miłosierdzia, dr. Fregoli właśnie ukończył romanse z Damą z pieskiem, Głuchoniemą i Ulicznicą. Dał im chwile szczęścia i porzucił. Musi przecież pocieszać i uszczęśliwiać inne, nowe swoje ofiary. Manja niesienia „radości życia“ przeszła u niego w nałóg. Dla odmiany bawi się więc Fregoli w jasnowidzącą Wróżkę i bałamuci naiwnych, zgłaszających się tłumnie u pomysłowej kabalarki. Nie poprzestaje na tem. Najmuje sobie troje aktorów i każe im odgrywać komedje życiowe w przytułku starych panien, chorowitych dziewczątek, emerytowanych zrzęd i studentów, rozmyślających o samobójstwie.

Dr. Fregoli reżyseruje zabawną tragifarsę: wynajęta bosonóżka ma rozkochać w sobie studenta, teatralny amant musi zagrać Romea z Julją-suchotnicą, a komikowi przypada w udziale umizgać się do starej Nauczycielki, niezmordowanej w szkolarskiem strofowaniu wszystkich o wrzystko. Maskarada — jak zapewne przypominamy sobie — udaje się nadspodziewanie. Pensjonat zajaśniał szczęściem, laleczki cieszą się, śmieją, kochają, a wszechmocny

Paraklet nakręca manekiny i pozwala im się weselić aż do godziny — wygaśnięcia kontraktu z aktorami. Głowa go o to nie zaboli, że kiedy jemu, Pocieszycielowi, spodoba się zwinąć budę, opuścić pensjonat i w innem znowu środowisku, z nowym zespołem, rozpocząć doświadczenia, porzucona nagle stara panna spróbuje trucizną skrócić sobie życie; chora zawiedziona panienka złoży ślub nigdy nie wyjść za mąż; a osamotniony student zdobędzie się tylko na jeden jedyny „czyn", uderzając w twarz dokuczliwego urzędnika.

Dr. Fregoli wie, że powrót do smutnej rzeczywistości jest tem przykrzejszy, im bardziej ponętne było przemijające złudzenie. Wie jednak również dobrze, że chętnie ulegamy złudzeniom. „Cały świat gra komedję". „Życie jest snem". Dwie prawdy, stare jak świat, stale sprawdzają się cudownie.

Niechże więc choć przez chwilę anemiczna panienka zarumieni się od szczęścia z pięknym amantem, niech samobójca poflirtuje sobie z subretką, niech nieznośna Nauczycielka rozmiłowanym okiem wodzi za swym pierwszym i ostatnim zalotnikiem, niech wszyscy zawołają szczerze, choć raz: „Niech żyje życie!" Za cenę czaru ułudy winowajcom przebaczą swe krzywdy, jak te trzy oszukane żony rozgrzeszyły Pocieszyciela, jak i my często nie pamiętamy przykrości, gdy szczęście się do nas uśmiecha.

Aktorzy miłosierdzia, obdarzający wizją wesela, witani są w życiu i na scenie życzliwym uśmiechem.

„To, co najważniejsze" — dla jednych komedja, a dla innych d r a m a t, wypływ optymizmu czy pesymizmu Jewreinowa, jest ciekawym obrazem ż y c i a, morza radości i udręczeń, w którym tak wielką odgrywają rolę, błogosławione złudzenia, m i s t y f i k a c j e s z c z ę ś c i a.

„Teatr wieczystej wojny" demonstruje dalszy ciąg abecadła teatralnego Jewreinowa, — m i s t y f i k a c j e o b ł u d y.

Powiada Jewreinow: „Tajemnicą szczęścia jest mieć jak najmniej złudzeń, a jak najwięcej wzbudzać ich co do siebie u innych". Cóż więc dziwnego, że Zofja Darjal prowadzi nawet specjalną szkołę, w której uczą obłudy, podstępu, zamaskowania się, „polowania na ludzi w dżunglach naszej dzikiej cywilizacji".

Trzeba uzbroić bezbronnych! Złoczyńcy znajdą zawsze potrzebne maski dla ułatwienia sobie zbrodni. Uczciwi muszą się więc nauczyć udawać, grać, zacierać za sobą ślady podstępu i chytrości. Dopiero wtedy Dobro będzie miało równe szanse w walce ze Złem.

Taki cel obrawszy sobie za ideał wychowawczy — Szkoła lisów, Szkoła obłudy, Szkoła wojennego podstępu — uczy sztuki kłamstwa.

Malarz habilituje się w niej na podstawie rozprawy „O dowcipie i pewności siebie jako pomocniczych środkach do zdobycia sławy", Detektyw przedkłada pracę „O sztuce teatralnej w służbie publicznego bezpieczeństwa"; Książę próbuje użyteczności masek dżentelmena, a Dziewczyna w żałobie doświadcza siły kobiety, ukrytej w jej słabości.

„Kłamstwo dało nam wszystko — powiadają wychowankowie Szkoły — poczynając od rozkosznych marzeń sennych, a kończąc na darach... sztuki".

„Co dobrego dała nam kiedykolwiek Prawda?"

Trzeba kłamać, kłamać i jeszcze raz kłamać, aby zyskać sobie powodzenie.

Życie, pozbawione kłamstwa, stałoby się brutalnem widowiskiem, czemś w rodzaju pokazanego „Balu demasqué“, w czasie którego hamulcem przed orgją najdzikszych instynktów było tylko przyzwyczajenie do obłudy, dyscyplina kłamstwa.

„Czyste pomysły“, „naga prawda“ — to kwiaty rosnące nad krawędzią przepaści, zuchwałe wyzwanie do walki życia, które nie przebacza pogardy dla uświęconych pozorów.

Oślep rywala sztucznym blaskiem, ośmiesz gazem trującym sarkazmu, pamiętaj, że „W życiu jest ważne nie to, czem się jest w istocie, tylko to, czem się być wydaje“ — a zwyciężysz! Takie ogłupianie ludzi zapewni ci powodzenie i przyjemność! Czyż to nie rozkosz chwytać w sidła swego pomysłu złą i głupią zwierzynę — naszych braci — ludzi?!

Jewreinow smaga ludzką obłudę z pasją moralisty i z poetycką zadumą odsłania tęsknotę za pogardzaną Prawdą.

Marzy o niej Mary, tęskni za nią nawet główna kuglarka, hipnotyzerka, mistrzyni obłudy, tajemnicza Ju-Dżen-Li.

Nie znajdując Prawdy w rzeczywistości szuka jej w snach, wywołanych opium, bo bez Prawdy obyć się nie może nawet profesorka Kłamstwa.

Jewreinow jest majstrem w robocie teatralnej. Zna życie wybornie, aktora jeszcze lepiej. Dlatego jego abecadło teatralne jest przedewszystkiem bajecznie sceniczne.

Rola w rolę. Okazja wprost niezwykła do snycerskiej roboty dla reżysera i aktora. Teatr w teatrze, a równocześnie co chwila jakiś głęboki chwyt Prawdy, błyskawica świetnej obserwacji, popis tajemnic oddziaływania sceny.

Aktorzy znajdują w sztukach Jewreinowa wyjątkową podnietę do twórczości, miłośnicy wieczór niecodziennych emocyj.

A to — w teatrze zawsze było i jest przecież — najważniejsze, od tego też się zaczyna i na tem się kończy abecadło teatralne Jewreinowa.

Stefan Papée

Apologja teatralności

Doskonale zdaję sobie sprawę z tego, że zwracam się do Czytelnika, przemęczonego najróżnorodniejszemi teorjami sztuki scenicznej, do Czytelnika, który miał możność przekonania się o praktyczności tych wszystkich teorji. Żyjemy w epoce nieustannych poszukiwań teatralnej prawdy. Słyszymy moc różnorodnych zdań o istotnym zadaniu twórczości scenicznej. O ile znam historję teatru, to jeszcze nigdy rozbieżność zdań nie przybierała tak dużej formy. Czas podwoił swe tempo, a to, co jeszcze wczoraj zdawało się nam nieomylne, dziś wprowadza zwątpienia, a jutro prawdopodobnie przejdzie do archiwum teatralnych poszukiwań — jako rzecz nieistotna — jako pomyłka.

Jako przykład może posłużyć Mejerchold, który ostatnio w druku przyznaje się do popełnienia wielu błędów w swojej twórczości artystycznej. Teatr nasz jest teatrem „umownym“ jak zresztą wszystko w sztuce. Między malarzem, a widzem zawiera

się umowa, coś w rodzaju tacitus consensus w imię którego widz zobowiązuje się do takiego, a nie innego estetycznego wrażenia — a malarz do utrzymania widza w tym właśnie wrażeniu. Widz teatralny musi sobie powiedzieć „to jest płótno“, ale takie, które chętnie służy mi jako „niebo“ i jeżeli widz nie odnosi tego wrażenia, to jest to wina malarza-dekoratora, który nie potrafił utrzymać widza w tym złudzeniu — albo aktora, który nieumiejętnie wpatrując się w podobne „niebo“, przypomina widzowi, że jest to tylko szmat płótna. Albo znów winę ponosi widz w braku estetycznej wyobraźni, wymagającej nie sztucznego, ale prawdziwego nieba.

Teatr jest bezsprzecznie „umownym“. W tem jest jego piękno — w tem jest jego radość dla nas — dlatego, że piękną jest sztuka, osiągająca coraz to nowe zdobycze — śmiałością swoją tworzy własne niebo, które czasami daje nam więcej wrażeń, niż niebo prawdziwe. — Jakież jest zadanie teatru „umownego?“ Mówią, że teatr powinien być świątynią, że powinien być szkołą, przyczem jedni są zatem, że szkołą obyczajności, inni znów, że szkołą życia — jedni wolą, żeby tę szkołę życia przedstawić w formie czysto realnej — inni znów, żeby to wszystko było podane w syntezach — a są tacy, którzy na ruinach naturalizmu chcą widzieć teatr jako zwierciadło rzeczywistości. Niektórzy chcą widzieć teatr jako trybunę walki o wolność — inni jako propagandę błogiej lojalności. Jestem zdania, że najwyższy czas, aby teatrowi przywrócić jego istotne znaczenie. Nie świątynią, nie szkołą, nie zwierciadłem, nie trybuną, — teatr **p o w i n i e n** być przedewszystkiem teatrem. Tak! przedewszystkiem teatrem, t. j. samodzielną artystyczną jednostką, będącą w sobie syntezą najrozmaitszych działów sztuki, ale przedewszystkiem z tem zastrzeżeniem, żeby zachować teatrowi jego samodzielne znaczenie sceniczności — tej alfie i omedze prawdziwie teatralnej sztuki.

Tem się tłumaczy, że uwielbiam „teatralność“, tak niezasłużenie bojkotowaną na scenach europejskich. „Teatralność“ jako termin, rozumiem jako estetyczną wartość o charakterze tendencyjnym, który nawet zdala od budynku teatralnego, jednym pięknym gestem, jednym pięknie wypowiedzianym słowem tworzy teren artystyczny — dekoracje — a tem samem radośnie i lekko zwalnia nas z więzów rzeczywistości. I ja stanowczo w szlachetnej teatralności widzę dużą estetyczną wartość.

Rzecz jasna, że teatralność idzie drogą ewolucji, tak, jak zresztą wszystko w życiu. Nic innego jak tylko teatralność uzależnia na scenie tworzenie nowych form życia, nie zważając, czy to byłoby podane w formie realno-obyczajowej, czy też w formie symbolu. Ale zadaniem sztuki jest tworzenie nowych wartości. Twierdzę stanowczo, że nie tyle scena powinna brać od życia, ile życie od sceny. Miał rację Oskar Wilde, mówiąc, że nie sama natura uzależnia pojęcie piękności, ile malarz, który staje się prawdziwym twórcą piękności natury. Anglicy dopiero wtedy zaczęli rozumieć piękno angielskiej mgły, kiedy genjalny Terner odkrył istotę tej mgły na swych nieśmiertelnych płótnach. Początek twórczości w sztuce dla artysty leży jedynie w teatralności. Alfą i omegą scenicznej twórczości jest jedynie piękna prostota teatralności. Jasnem jest teraz, że jak czysty realizm tak i czysty symbolizm w sztuce scenicznej jednakowo nie

odpowiadają istocie teatru. Pierwszy dlatego, że dąży do niepotrzebnego powtarzania życia, drugi dlatego, że nie służy widzowi jako intensywny odbiornik wrażeń.

Jako przeciwstawienie tym dwom formom wysuwam formę „scenicznego realizmu" — jako kierunek przesiąknięty tendencją tworzenia nowych, czysto-teatralnych watości. Sceniczny realizm rozumiem jako teatralno-umowny realizm, t. j. taki, który istniejąc w naszej twórczej fantazji, zastępuje historyczną i współczesną dokładną rzeczywistość, złudnym jej pozorem, wymagającym wiary w siebie na równi z rzeczywistością.

M. Jewreinow

Tłom. A. Rodziewicz z dzieła Jewreinowa p. t. „Teatr dla siebie".

Jewreinow
w repertuarze cudoziemskim

Znakomity znawca Teatru, autor całego szeregu dzieł z dziedziny teatrologji, były dyrektor Cesarskich Teatrów w Rosji, Książe Sergjusz Wołkoński w artykule, poświęconym Jewreinowowi, z okazji przeczytania włoskich krytyk, pełnych entuzjazmu i prawie oszołomionych niezwykłością sztuki świetnego pisarza „Teatr wiecznej wojny" w Medjolańskim Filodramatycznym Teatrze pisze w „Posledulch Nowostjach" z maja roku 1929:

Artystyczne życie Rosji wyrzucono na wszechświatowy rynek. Zaofiarowany towar znalazł chętnych nabywców. Przedewszystkiem znacznym popytem cieszy się muzyka rosyjska, która już od dłuższego czasu stała się składową częścią muzyki wszechświatowej, zarówno jako twórczość muzyczna, jak i sztuka wykonawcza.

Nie wszystkie jednak gałęzie sztuki znajdują tak łatwą popularność. Najtrudniej posuwa się naprzód sprawa zdobycia wszechświatowego rozgłosu dla literatury dramatycznej rosyjskiej.

Przyznać istotnie należy, że oszczędność z jaką udziela się jej prawa wejścia na wszechświatową arenę, jest sprawdzianem jej istotnej wartości, jej n i e z b ę d n o ś c i w składzie ogólnym międzynarodowego spadku kulturalnego tej dziedziny w skarbcu ludzkiej kultury.

O kim można powiedzieć, że się „utrzymuje" na powierzchni na scenie międzynarodowego Teatru?

Tołstoj wzbudził swoim jubileuszem pewne odświeżające zaciekawienie dla swej twórczości, kilku wybitnych aktorów zalicza rolę „Fiedi" (Potęga ciemnoty) do swych popisowych ról. Gogol wywołał uśmieszek współczucia pośród niewielkiej liczby Francuzów dzięki znakomitej grze Jouvé'ego w roli Chlestakowa (Rewizor z Petersburga. Bardziej obszerną i głęboką ocenę zyskał w Niemczech dzięki düsseldorfskiej inscenizacji Szarowa i Dobużyńskiego.

Ostrowskij przedostał się do włoskich teatrów, a właściwie jego „Burza" dzięki temu, że główna rola tej sztuki znalazła wykonawczynię w osobie popularnej we Włoszech aktorki rosyjskiego pochodzenia Pawłowej.

Puszkinowskiego „Kamiennego Gościa" (Don Juana) przetłumaczył i grywał niegdyś znakomity włoski tragik Rossi, pragnący w ten sposób wywdzięczyć się Rosji za doznane tam przyjęcie.

Ale o tem pamiętają jedynie ci, którym dano było widzieć tego znakomitego artystę.

Aleksy Tolstoj znalazł przed 50-ciu laty wyborną tłumaczkę swego „Cara Fiedora Janowicza“ w osobie Pawłowej i niezrównanego odtwórcę roli tytułowej w osobie drezdeńskiego aktora Dawissona, ale i to już zostało zapomniane.

„Biada temu, kto ma rozum“ (Gore ot uma) Gribojedowa, dotąd nie oglądało sceny zagranicznej, ale jeżeli ta sztuka zostanie kiedyś wystawiona w godnym oryginału przekładzie p. Denis Roche — zadziwi wtedy wszystkich „Molieryzmem“ swego czysto komedjowego djalogowego sposobu.

Na koniec weźmiemy Czechowa.

Nieczęste próby wystawienia któregoś z dzieł tego pisarza przed cudzoziemskim widzem, noszą zawsze charakter prób jakiegoś narzucania. Tymczasem Czechow, jako dokument etnograficzny jest mdły. Treść utworów scenicznych Czechowa stała się zupełnie niewspółczesna, ze swojem beznadziejnem jęczeniem, i ta obcość z duchem czasu staje się jeszcze bardziej dręcząca wskutek braku tych elementów wiecznego piękna, które dawnym dziełom ludzkiego ducha zapewnia wieczną młodość.

Taką jest przeszłość.

Jeżeli przejdziemy do chwili obecnej, to znajdziemy się na zupełnie nagiej pustyni. Zaledwie M. Gorkij osiągnął sceniczną popularność swoją sztuką „Na dnie“, sztuką, która obeszła wiele scen różnych krajów. Ale i popularność tego realistycznego obrazu, prawdopodobnie wieść będzie musiała suchotniczy żywot, przy obecnych nowych prądach Teatru, który przestał już zadawalniać się „czystym“ realizmem i dąży podwójnym gościńcem „dwoistości“. I właśnie ten punkt utrafił w swej twórczości dramatycznej Mikołaj Jewreinow.

Jewreinow jest jedynym z pośród rosyjskich dramaturgów, który należy do „współczesnego“ Teatru; do współczesnego wszechświatowego Teatru.

Należy on do tych „Nowości“, które wszystkie Teatry Awangardy powinny znać i powinny wystawiać. I istotnie, gdzież jego rzeczy nie grywają? Jego wielkie dwie komedje „To, co najważniejsze“ i „Teatr wieczystej wojny“ obiegły cały świat. Jewreinowa wystawia Francja, Anglja, Ameryka, Argentyna, Włochy, Rumunja, Litwa (o Polsce autor artykułu zapomniał) I skoro czytamy zagraniczne recenzje z jego sztuk, nie odnosimy wcale wrażenia, że sądzą go jako autora rzeczy tłumaczonej, takiego, który rysuje, maluje obyczaje i obrazy swego kraju, poglądy ludzi swej ojczyzny, bynajmniej, mówi się o nim, jako o autorze, który pisał po rosyjsku, ale sztuki jego należą odrazu do Teatru wszechludzkiego.

Czy możemy sobie wyobrazić sztukę J. przełożoną na obyczaje jakiegoś narodu? On jest ogólnoludzki — w nim niema ani odrobiny egzotyzmu. To burzy odrazu wszelkie zasieki (przegrody). I dlatego stają się niepotrzebne wszelkie dzielące ściany, bo jakby nie był ponętnym egzotyzm, narzuca jednak on pewną zasłonę obcości. A odnośnie do sztuk Jewreinowa każdy widz odczuwa bezpośrednie zetknięcie z nagością życia.

I dlatego w stosunku do Jewreinowa nie istnieje nigdy to, co nazywamy „Widz cudzoziemiec“.

Niewątpliwie ten brak pierwiastka etnograficznego, czy etnicznego w Teatrze Jewreinowa przyczynił

się jeszcze bardziej do wsiąknięcia jego sztuk do międzynarodowego repertuaru. W tem niema oczywiście jakichś „ustępstw“, to proste uzewnętrznienie jego kulturalnej formy, istot, wielkości jego kulturalnej osobistości, która — jeżeli tak można powiedzieć — unosi go na powierzchnię „ostatniego słowa“.

Jeszcze mniej w tem „odstępstwa“. Wystarczy wspomnieć zachwycające wystawienie „Cara Sołtana“, gdzie nawskroś rosyjski Jewreinow, tak się zlał bezpośrednio z rosyjskim Bilibinem.

Niewątpliwem jest to, że Jewreinow trafił w sedno. W chwili obecnej porywa i zajmuje to jedynie, co ja określiłem nazwą Dwoistego Teatru. Połączenie przeszłości z chwilą obecną, realizmu i bajki, jawy i snu, rzeczywistości i złudzenia, szczerości i kłamstwa. We Włoszech oczywiście przezwano Jewreinowa rosyjskim Pirandel'em. Ale ludzie niejednokrotnie zapominają o tem, jak mawiał Dostojewski, że „Idee fruwają w powietrzu“. Wszak i i Łomonosow odkrył istotę pioruna w chwili, gdy Franklin konstruował piorunochron...

W danym wypadku, o żadnych wpływach nie może być nawet mowy: komedje Jewreinowa były napisane dwa lata wcześniej, zanim zaczęto mówić o Pirandellu. Wreszcie jest i zupełnie odrębna „Jewreinowska“ cecha w tej osnowie, na której buduje Jewreinow swoje komedje, i w tym kącie widzenia pod jakim patrzy na rzeczywistość, na przyrodę, na ludzi, a co najważniejsze na stosunek wzajemny ludzi. Ta treść to Teatr, ten kąt widzenia to teatralność; a zatem, idąc dalej, przyroda — to teatralizacja, wzajemne stosunki ludzkie — teatralność.

O swojej „platformie“ myślowej mówił często Jewreinow i teraz wyraził swoje zasadnicze myśli w książce przetłumaczonej na wiele języków — „Teatr w życiu“; sztuki jego daleko bardziej są poświęcone urzeczywistnieniu i potwierdzeniu jego teorji, opartej o teatralną praktykę, niżeli trosce o rozwój akcji, i tego co nazywamy zwykle troską o samą treść sztuki. Wypadki i wydarzenia, o ile mają miejsce, są rozdrobnione, rozpylone na osoby, na słowa, anegdoty, które się rozgrywają jakby na marginesach życiowego tekstu, a to, co najważniejsze, pozostaje jakby bez ścisłego związku z treścią, aż dopiero w końcu istotna rzeczywistość, wspólność i związek szczegółów, jakby uwypuklają się i widz sam mówi sobie „a więc to to!“.

Niema nic trudniejszego, jak opowiedzieć treść sztuk Jewreinowa. Jakby w nich nic się nie działo, a rzeczy mówione nie same w sobie są zajmujące, lecz dlatego, co się poza nimi ukrywa, a głównie, dla jakiegoś „prawa“, które powoli z poza nich się odsłania. W „To, co najważniejsze“ np. — prawo złudzenia: szczęście na świecie nie istnieje, a więc należy ludzi oszukiwać, dla ich własnego dobra, — to przecież swojego rodzaju moralna dobroczynność.

W „Teatrze wieczystej wojny“ już nie złudzenie, a poprostu oszukiwanie, odurzanie wszystkich i każdego, odurzanie wzajemne, takie „prima aprilis“ całoroczne, tylko nie tak niewinne. Tu już niema mowy o moralnej dobroczynności. Wyeliminowanie ze sztuki wszelkiej d o b r o c i, każe się zastanowić nad tem, co nam da następna sztuka? — Na drodze tryumfującego oszukaństwa i zadowolonego z siebie samozaparcia nie można już pójść dalej.

„Opowiedzieć" treść sztuki Jewreinowa — to niepodobieństwo. Ale to jest bezpośredniem przejawem samego autora. Kto zna osobiście Jewreinowa, zna te częste w jego słowach wzloty ponad ziemię, tak szczere w swem uniesieniu, tak nieoczekiwane i nagłe! Kto słyszał go mówiącego zna doskonale te przerywania sobie samemu, to przerzucanie się, ten brak właśnie tego, co nazywamy „opowiadaniem", przy nadmiarze obrazów, epitetów, przy nieporządnem następowaniu po sobie zachwytów i ubolewań i pewnej bezsiły wobec ubóstwa ludzkich możności wyrażania się, wobec ubóstwa słów, a nawet ich najwyższych wartości.

Przypomniało mi się to wszystko, kiedy przeczytałem we włoskich dziennikach interesujące, a nawet, powiedziałbym, cokolwiek oszołomione krytyki po wystawieniu w Medjolańskim „Filodramatycznym Teatrze" sztuki „Teatr wieczystej wojny".

Sergiusz Wołkoński

Tłom. N. Młodziejowska.

Jewreinow w Polsce

Pod tym tytułem ukazał się w I. K. C. pod datą 9-go marca 1925 roku art. sygnowany pseudonimem Lu-Ter; ciekawe rozważania na temat przesilenia i odrodzenia teatru nie straciły po dziś dzień na aktualności; przeto też wydało się nam rzeczą słuszną w obliczu nowej premjery jewreinowskiej przypomnieć je publiczności.

Prawie równe pięć lat temu przybył Mikołaj Jewreinow do Polski (6-go marca 1925 r.), bawił w Warszawie i w Krakowie (vide wiersz J. Sztaudyngera na drugiej stronie niniejszego zeszytu) obecnie stałem miejscem pobytu autora „To co najważniejsze", po powrocie z Ameryki, jest Paryż.

Red.

Onegdaj przybył do Warszawy znany i u nas (z udramatyzowanej apoteozy złudy, p. t. „To co najważniejsze" i z doskonałego studjum E. Świerczewskiego), znakomity, oryginalny i błyskotliwy autor dramatyczny, wybitny reżyser i jeden z najwszechstronniejszych dziś teatrologów, Mikołaj Jewreinow.

Niestrudzony ten entuzjasta i bojownik „instynktu teatralności" przyrodzonego, jak wykazuje, nietylko człowiekowi, ale wręcz całej przyrodzie, wygłosi w kraju (odwiedzi również i Kraków) szereg odczytów, weźmie udział w reżyserji nowej swej sztuki „Okręt sprawiedliwych", zapozna się z życiem teatralnem w Polsce i poczyni kroki w kierunku zezwolenia na przyjazd „Krzywego zwierciadła", bojowego teatru karykatur i parodyj naturalizmu w teatrze.

Będzie też może jednym z bodźców żywszego tętna teatru i teatrologji u nas, pozostających i w tym względzie nieco w tyle za granicą.

Powszechną bowiem jest dziś już i u nas tajemnicą, że szczególnie Rosja, jak była przedtem, tak jest mimo bolszewickiego zamętu, i teraz krajem, dla którego teatr dużo więcej znaczy, niż gdziekolwiek indziej.

Ale czem się tym razem hojnie chcę podzielić z cierpliwym i wyrozumiałym czytelnikiem, działo się w Rosji jeszcze przed wojną, z wiosną 1913 r. W życiu teatru były to dni pełne gorączki i głośnych rozpraw i utyskiwań na upadek sceny. Wprawdzie przedewszystkiem młodzież, szczególnie w Rosji, bardzo się zapalała do teatru, ale wśród wtajemniczonych mówiono wyraźnie o głębokiem przesileniu, a nawet niebezpieczeństwie skonu. Znalazło się też niemało lekarzy, wynajdujących dużo różnych środków na dotkliwe bóle sceny. Ale niosły one przeważnie tylko chwilową ulgę, i to w szczegółach jedynie; całość organizmu cierpiała dalej i coraz bardziej.

Nie pomogły ładne, ani nawet dziwaczne dekoracje, nie pomogła cyrkowa arena Reinhardta, ani tłumy statystów, ani realizm, nie pomogły symbole, pomyślano nawet o zastąpieniu aktorów marjonetkami, a teatr popadał w coraz większą zależność od literatury, zatracając w ten sposób wciąż bardziej uzasadnienie praktyczne.

Na ten upadek sceny i brak prawa do życia, wskazywał w Rosji z katedry i w druku J. I. Eichenwald. Uważa on bez ogródek, że teatr ginie, bo dla współczesnego czytelnika nie jest on potrzebny raczej, bo

nigdy nie należał do szlachetnej rodziny sztuk i nigdy nie był czemś samoistnem, ulegając zawsze niewolniczo piśmiennictwu, nie dając nic wewnętrznie naprawdę nowego; jego orzeczenie (widowisko) — powiedziałby Kant — mówi to tylko, co się już zawiera w przedmiocie (napisanym dramacie). Teatr jest więc mocno skrępowany, i nie może mieć własnego domu, wcielenia, ani życia, tak, jak je mają dźwięk, lub słowo. A beznadziejna pierwiastkowość, dziecinna błahość teatru, będzie nas tem mniej pociągać, im dalej pójdziemy po drodze rozwoju inteligencji i postępu. Płynny, lotny, złudny, przechodzi teatr z nicości w nicość. To, że aktor, wcielający obcą treść, działający pod rozkazem książki, słuchający słów, umiera, nie jest przypadkowe, ale słuszne i konieczne. Będąc wszyscy wykonawcami, nie potrzebujemy obecnych aktorów, obcowanie duchowe z pisarzem, następuje w ciszy i w ukryciu, zdala od jaskrawej pstrokacizny widowiska. Nieunikniona dotykalność teatru staje się niezncśną, zbytek jego cielesności — obraża. Zaś wyrzekając się brutalnej dotykalności i głośnego dopowiadania, wyrzeka się teatr siebie. Widowisko lepiąc z ludzkiej gliny i wymagając od aktorów ofiary wyrzeczenia się własnej osobowości, wracając życiu to, co mu odebrało piśmiennictwo, staje się jego życia „cząstką skażoną". Bo człowiek sam jest dziełem sztuki, boskiej sztuki. I ze życia nic już wyższego, niż ono samo, tworzyć nie można i nie potrzeba. Otóż i mamy błędne koło: bajki teatru nie dosyć są bajkami. Rzeczywistości teatralne niedość są rzeczywistością. Krótko więc: „Precz z teatrem!".

Rozumie się, że z temi skrajnemi poglądami na konieczny — zdaniem autora — i samo przez się wynikający koniec teatru, walczono gorąco, i to nietylko na pióra i słowa, ale i — przedewszystkiem w Rosji — zapomocą teatralnych czynów.

Z powodzi nazwisk wybitnych przeciwników zapatrywań i złowróżbnych przepowiedni J. I. Eichenwalda (jak: kierownik literacki teatru Stanisławskiego, Niemirowicz-Danczenko, jak S. Glagol, F. Komisarzewskij, W. Sachnowski, M. Tomaszewskij i i.), zajmiemy się na dzisiaj bliżej tylko jeszcze owym ciekawym bałwochwalcem maski, zapalonym wiarusem teatralności, wielkim szatnym Jego Król. Mości życia. Jak się zapewne domyśliliście, jest nim M. Jewreinow, którego „To, co najważniejsze" („Samoje głownoje"), jest tylko, jak często i inne jego sztuki, teatralnem wcieleniem zapałów, uczuć i myśli pisarza wobec teatru. Już w „Teatrze dla siebie", zachwyca się Jewreinow szczerze i głęboko, czarami teatralności, sprawiającemi, że nawet liche danie smakuje! Ubieranie życia, jeśli gołe, przebieranie, jeśli brudne — oto teatralność, w której pojęcie wchodzi wszelka obrzędowość religijna i świecka, gra grymasów, stroje, wystawa, wywieszka, słowem: wszystko, co wzbogaci powszednie nasze ubóstwo, o luba dekoracyjności, strojąca życie w godowe szaty! O rozkoszne, święte zdawania się ułudy, która znaczy więcej, niż rzeczywistość!

Taka ochota i radość przemieniania siebie i zewnętrzności jest nadewszystko ludziom właściwa, przenika całą przyrodę, czy w postaci maskarady roślinnej, czy zabaw i teatru — zwierząt. Chcielibyśmy koniecznie wszyscy znaleźć się w innym bycie. Przyrodzony nam instynkt przemiany i żądza iluzji, jest zdaniem naszego wielkiego arlekina, równie silny, jak instynkt samozachowawczy lub płciowy. Pragnie więc i człowiek: przebierania się, zmiany wyglądu, nazwiska; usiłuje rozerwać więzy fizycznego skrępowania; nie chce być ograniczonym „specjalistą", dąży do duchowej wszechobecności. Niespokojny, zmienny, lamliwy, wychodzi poza siebie, zmierza do czegoś obcego, wyobraża się sobie w jakimś innym stanie, innem jakiemś jestestwie.

Otóż i myśl wszelkiego aktorstwa. A zapatrywania te, spisane ręką Jewreinowa ze rzadką pogodą i wdziękiem (jakże przecudne są ustępy o Napoleonie-aktorze, albo o Turku na szyldzie trafiki!), odnajdziemy i w znanej u nas sztuce, będącej ponadto ośmieszeniem zmurszałego teatru szablonowego. Obecnie przygotowuje Jewreinow zbiorowe wydanie swych pism („Pochodzenie teatru", „Praktyka" i „Fenomenologja teatru"), w których jasno i wszechstronnie rozprowadza swe tezy.

Jednak i Eichenwald nie daje za wygraną. Zarzuca on zapalonemu wesołkowi, że z niedostateczną ścisłością zaznaczył różnicę pomiędzy teatrem a sztuką, mieszając te dwa pojęcia tam właśnie, gdzie chciałby je rozdzielić. Z zadowoleniem podchwytuje i przygważdża słowa Jewreinowa, na które tylko czyhał, że teatr nie jest sztuką, i wypływa z innych źródeł, których samodzielności musi pilnować. Tylko, że ta odrębna swojskość jest dla Jewreinowa rękojmią nieśmiertelności teatru, zaś wyrokiem zagłady dla Eichenwalda. Nie wierzy on bowiem we wieczność radości przemieniania się. Postęp wskazuje na to, że życie nietylko nie zdąża ku teatralności, ale staje się coraz prostsze. Spadają z ramion królewskie płaszcze; formy i formalności tracą poprzednie znaczenie; milknie deklamacja; obrzędy i wystawność niknie. To zblednięcie zewnętrznego przepychu płynie zaś ze wzrostu i pogłębiania świadomości. Szukamy siebie, musimy siebie odnaleźć, nie mamy czasu zmieniać oblicza, nie obchodzą

nas już zabawki. Być sobą, a nie kimś innym, oto nasze zadanie. Nie znaczy to, by zamieranie teatralności skazywało na szarość i nudę. Do powszedniości trzeba się podnieść, a nie zniżyć. Wiecznością tylko praca. Zabawa — chwilą.

Jeżeli Jewreinow szczerze nazywa życie J. K. Mością, dziwi mu się Eichenwald, że sam popełnia „crimen laesae maiestatis", dążąc do uzależnienia go od teatralności. Również nie podziela on marzeń Jewreinowa o najwyższej godności — w szaty odzianego życia. Venus z Milo nie pójdzie do krawcowej!

Tyle Eichenwald przed dziesięciu laty. A potem wojna, a za nią przesilenie duchowe (wewnętrzne i w literaturze) i gospodarcze (zewnętrzne), podcięły do reszty byt dramatycznego teatru, który żył do niedawna już tylko uciekaniem się do przypominania dawnych sztuk, do powtarzania „idących" rzeczy, do łatania, schlebiania widzom itd. Słowem, porusza się wszystkie sprężyny, żeby widza zwabić do teatru. Z jednej strony gromadzi się tłumy na scenie, zasypuje technicznemi kruczkami, niespodziankami, sprowadza lubianych aktorów, daje dziwaczną treść, dziwaczną oprawę, piękną wystawę i zbytkowne stroje itd., a z drugiej strony — stara się okupić grzech natrętnej wi-działalności, obiera drogę: kompromisu, warunkowości, stylizacji i symboliki, wysubtelnienia gry, pomijania akcesorjów, ciszy, co znowu prowadzi do milczenia, do — książki. Znaczyłoby to, że sprawdzają się słowa Eichenwalda.

Lecz teatr? — „W rzeczywistości, będzie on istniał zawsze. Przemawia za nim cała żywiołowość naszej duszy, cała dynamiczność naszej natury. Przez jego stare odrzwia cisnąć się będą tłumnie nietylko miłośnicy żywych obrazów i poruszających się ludzkich kukiełek, lecz i ci szczęśliwcy, którzy zachowali w sobie jeszcze tyle bezpośredniości odczuwania, przedziwnej dziecięcości, świętej prostoty, że nie bronią się przed czarami iluzji. A jeżeli na scenie zabłyśnie talent, talent — zwycięzca wszystkich roztrząsań i wątpliwości, to zarówno wśród pobożnych bywalców teatru, jak i wśród sceptyków, obudzi te same wzruszenia, za które błogosławić można i dziękować".

Oto jak najdokładniej przytoczone słowa takiego wroga sceny, jakim jest Eichenwald. Z jego piersi towarzyszy im pewne westchnienie, ale przytoczyliśmy je umyślnie na koniec, żeby pociecha, jaka my z nich czerpiemy i otucha, tem dłużej i wyraźniej dźwięczały nam w uszach.

Lu-Ter.

Wielkiemu artyście słowa i gestu Zygmuntowi Noskowskiemu w trzydziestolecie Jego chlubnej twórczości scenicznej — słowa hołdu i najserdeczniejsze życzenia wieczyście młodego zapału i radosnej pracy składa Redakcja Świata Kulis.

Miły nasz jubiljat

Na trzydziestolecie Zygmunta Noskowskiego

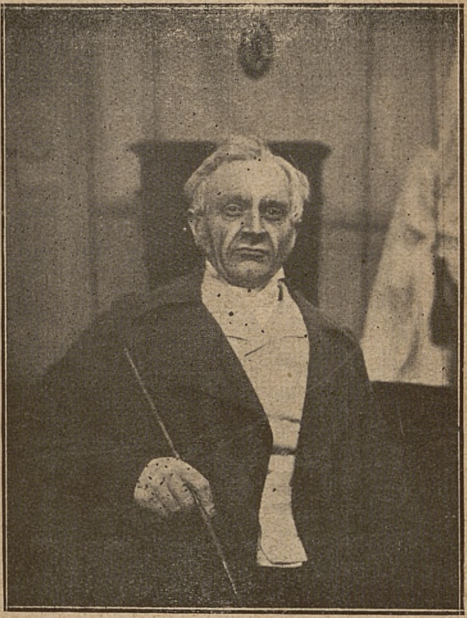
Właściwie jest to już więcej, niż lat trzydzieści od tego dnia październikowego roku 1899, kiedy to nasz nieoceniony radca Tyralik wyszedł po raz pierwszy na scenę poznańską. Rządził nią wtedy gromowładny Rygier i on to, wyławiając młode talenty, dowiedział się, że w Krakowie, w szkole dramatycznej drugiego gromowładcy: Stanisława Knake - Zawadzkiego, jest sobie młody chłopaczek o wyrazistym profilu, uśmiechniętych oczach i niewiarygodnie szybkiej dykcji. Była to zresztą już druga szkoła naszego rozkosznego jubilata, gdyż raz przeszedł już był przez ręce wielkich mistrzów z „Rozmaitości", którzy w tak zwanej Klasie Dykcji i Deklamacji przy warszawskiem Towarzystwie Muzycznem uczyli tak i tyle, że takich zapasów podróżnych nie da uczniom żadna szkoła dzisiejsza, chociażby nosiła najpompatyczniejszą i najbardziej urzędową nazwę.

Był Noskowski dzieckiem Warszawy, synem Zygmunta Noskowskiego, dyrektora Towarzystwa Muzycznego, które w gmachu tz. wówczas Teatrów Rządowych ła-

Kreacje Zygmunta Noskowskiego



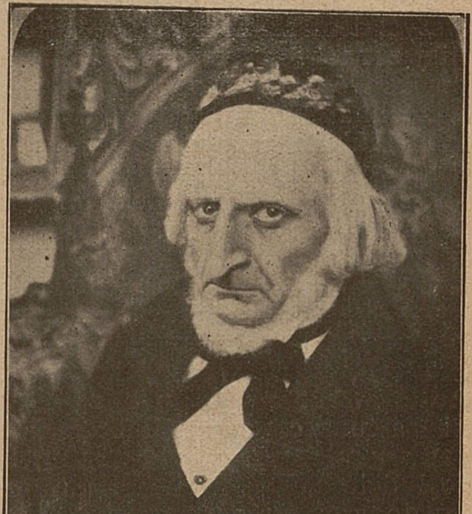
Zygmunt Noskowski, z r. 1922 (ówczesny dyrektor Teatru w Łodzi)



Dziadek z „Dzikiej Różyczki" Blizińskiego (r. 1917)



Mąż z „Djablicy" Schoenhera (r. 1918)



Zły sędzia w „Adwencie" Strindberga (r. 1919)

czyło się bezpośrednio z tajemniczem wejściem za kulisy, w których czekali na znak inspicjenta Leszczyńscy, Rapaccy, Prażmowscy, Nowiccy, Wolscy, Szymanowscy, Luedowe, Marcello, Rakowiczowe, Ostrowscy, Kotarbińscy, Frenklowie — cała plejada wielkich antenatów, przedmiot podziwu i tajemniczej czci. Dzieckiem i wyrostkiem wbijał sobie w oczy wielki styl aktorski tego pokolenia, z którego ostatnimi przedstawicielami miał później na tej samej warszawsk. scenie kolegować.

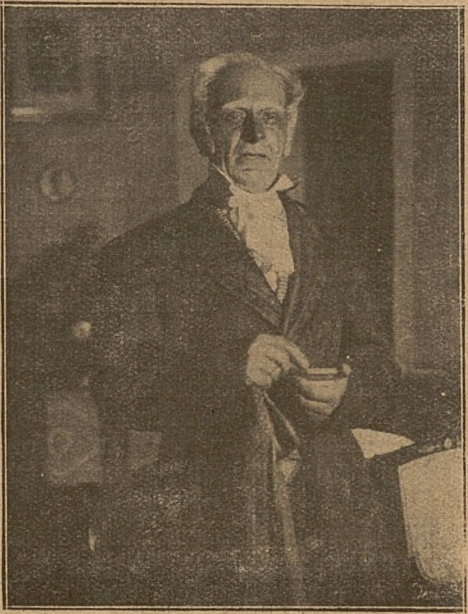
To też po pierwszym terminie u Rygiera zaraz zabrał go do Łodzi Henryk Grubiński, sam aktor tęgi, a jako dyrektor doskonały znawca aktorskiego towaru.

Skwapliwie zatrzymał młodziutkiego Zygmunta jego następca: Gawalewicz, równie jak następca następcy: Bolesławski, a gdy w warszawskiej Filharmonji otworzył się Teatr Mały (dzisiaj szyfmanowski) i gdy Gawalewicz sformował swoją trupę z myślą o komedji przedewszystkiem składaną, nie mogło w niej zbraknąć Noskowskiego. Był on już wówczas młodym doktorem wszechnauk komedjowych, bo złożył chlubnie zarówno rygorosum salonowe, jak kostjumowe i farsowe i miał dyplom mnogiemi sukcesami opieczętowany. Słynął coraz szerzej z „tempa", które mógł brać poprostu szalone, dzięki niebywałej lotności dykcjii, z werwy, z obrotności, z elegancji, z subteln. humoru, który wprawiał publiczność w dobry humor z nigdy nie zawodzącą punktualnością. Noskowski na scenie — to znaczyło że ludzie się uśmiechają i że jest im dobrze. Tak zwanych lekkich amantów nigdy nie było za wiele. Noskowski miał tej lekkości więcej od nich wszystkich, a podrysował swoje sylwetki wyrazistym i coraz zmiennym sztrychem, tym samym, który później miał go postawić między pierwszymi przedstawicielami „ról charakterystycznych".

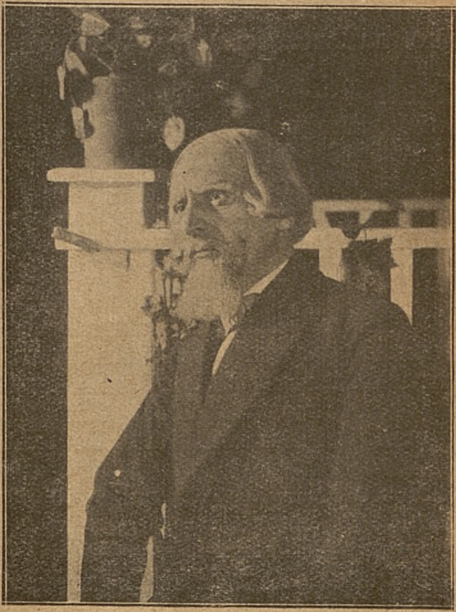
Pięć lat mu tak upłynęło na coraz mocniejszem kokietowaniu odrazu skokietowanej publiki. Aż Solski zabrał go do Krakowa, a te ośm lat, które przeleciały mu zrazu w Teatrze Miejskim im. Słowackiego, i potem rok w konkurującej z tym czcigodnym gmachem Bagateli, wysunęły go z pierwszego szeregu lekkiej kawalerji do pierwszego rzędu dygnitarzy sztabu generalnego. Pracował z Solskim, Pawlikowskim, Rydlem, Grzymałą Siedleckim, Trzcińskim i awansował galopem. Czasy lekkich amantów zostały daleko za przepysznie rozkwitającym aktorem charakterystycznym szerokiego zasięgu. Pan Wróbelkowski z „Domu otwartego" został Panem Jowalskiim, Panem Benetem, Panem Brotonneau, ba, samym Skąpcem! Nie przeszkadzało mu to rozśmieszać po dawnemu lekką komedją, a przy okazji farsą, do której wnosił z dawnego zapasu nieporównanie lekkie słowo i wirtuozowskie prestissimo scenicznej krętaniny, ale trzeba było zobaczyć jego Tesmana w Ibsenowskiej „Hedzie Gabler" albo niesamowicie starczego Męża w schoenherowskiej „Djablicy"? Siła charakterystyki, dar postawienia figury od strony wzrokowej i od strony żywego słowa, pozwoliły mu zgromadzić całą bibljotekę ról, decydujących o pierwszorzędnym twórczym dorobku. Skrystalizował się i dotarł do gruntu.

Tam też z młodego doktora zrobił się docent i profesor: objął reżyserję, bo umiał już dość, aby drugich świetnie uczyć. Cierpliwy, lecz wymagający, niestrudzony w „stawianiu ról", pomysłowy i sprężysty, rychło zdobył sobie patent pedagoga pierwszego rzędu.

Kreacje Zygmunta Noskowskiego



Pan Benet (r. 1922)



Burmistrz Stylmondu (r. 1822)



Kordelas w „Czystym Interesie" Kiedrzyńskiego (r. 1922)



Doktór w „Głuszcu' Krzywoszewskiego (r. 1922)

Wie o tem teatr łódzki gdzie po pożegnaniu się z Krakowem pracował nietylko jako reżyser ale (krótko na szczęście) popróbował dyrektorskiego chleba z piekarni miejskiej, do którego trzeba mieć specjalne zęby, a także specjalny narząd trawienia; wie Wilno, wie także i Warszawa, gdzie grał i reżyserował na tej samej scenie, z której do dziecka i wyrostka przemawiali wielcy aktorscy antenaci, wie też i Poznań. Prowadził szkołę dramatyczną w Łodzi. Kierował słynnemi przedstawieniami dramatu klasycznego w Krakowie, które urządzało Koło Klasyczne uczniów Uniwersytetu Jagiellońskiego, święcące teraz swe dwudziestolecie. Gdy w Krakowie powstało Towarzystwo Operowe, inscenizował opery. A przed niewielu dniami odbył pierwszy swój wykład na Uniwersytecie Poznańskim, jako lektor krasomóstwa.

Utartym szablonem, trzebaby teraz dać „kilka słów charakterystyki" ale to po pierwsze byłoby niełatwe, po drugie jest całkiem niepotrzebne. Trudność polega na tem, że Noskowski nie używa żadnych szablonów, ani w geście, ani w pozie, ani w żadnym innym technicznym sposobie traktowania roli. Najczęściej ma się wrażenie, że wogóle nie gra, (bo i charakteryzacji używa z mistrzowską oszczędnością). Widzieliśmy go jako Kapelana w „Damach i huzarach" i jako dyrektora teatru w „Człowieku z budki suflera", jako Ziethena w „Wielkim Fryderyku" i jako Polonjusza w „Hamlecie". Oto cztery rogi kwadratu, w którym zamykają się setki ról, sięgających od farsy po tragedję, jak o tem świadczy zarówno „Skąpiec", jak do dzisiaj w Krakowie niezapomniany Cherea w Rostworowskiego „Kaliguli". Fredro i Ibsen, Strindberg i de Flers, Zapolska i Molier, Bracco i Rittner, Bałucki i Maeterlinck... Jest w czem wybierać, a wybierać niełatwo, bo do każdej z tych figur stosuje nasz młody jubilat inne kreski i inne kolory. Ale gdy idzie o jedną, i wszystkim wspólną cechę, to znajdziemy ją chyba w kapitalnej, wysoce artystycznej dyskrecji, która nadaje tej nieprzejrzanej galerji wykwint i polor wielkich scen. Nigdy żadnych koncesyj dla tępego podniebienia, nigdy i żadnych polowań na tani efekt. Jest to aktorstwo wysokiej klasy, instynkt sceniczny opanowany kapitalną techniką — ale jaki instynkt! Jeden i to najświeższy przykład niech starczy za wszystkie.

Zaśmiewamy się teraz z jego radcy Tyralika w „Nad polskiem morzem". Lwowski radca skarbu wyszedł poprostu z biura używać spacerku dla konkok... i żołądka, zbłądził za kulisy i na scenę. Nasi poznańscy „Lwouiany" zachodzą w głowę, kogo to Noskowski podpatrzył na Wysokim Zamku: może to radca Zbieralski? może Szymkiewicz? Nie, z chodu to byłby Palkowski, ale z gestów i z wymowy chyba Szwender... W każdym razie był taki — powiadają sobie, ocierając zalzawione śmiechem oczy.

Otóż, moi państwo, dowiedźcie się wielkiego sekretu:

Noskowski był we Lwowie raz jeden, mniejwięcej od pociągu do pociągu. Małopolski Wschodniej poza tem nigdy nie widział. Nie znał nigdy ani żadnego radcy podatkowego, ani koncepisty, ani nawet egzekutora (co mu w zasługach obywatelskich powinno być osobno policzone.) A dla tego gra radcę Tyralika tak, jak go gra, że ma talent. Ma go od trzydziestu lat i niechże ma jeszcze pięćdziesiąt!

Viator.

Szwanda Dudziarz w Teatrze Wielkim



Po bokach sceny zbiorowe, w pośrodku od góry: Roesslerówna-Królowa, Karpacki-Szwanda, Bojar Przemieniecka-Dorota

Nowa premjera Leharowska
w Teatrze Wielkim

Léhar stał się bezkonkurencyjnym ulubieńcem poznańskiego reprtuaru operetkowego. Jego „Druciarz", „Skowronek", „Wesoła Wdówka", „Miłość cygańska" cieszyły i cieszą się u nas ogromnem powodzeniem ,a liczba tych, pełnych sukcesów arcydzieł operetkowych, powiększy obecnie „Frasquita", bezsprzecznie jedna z najładniejszych i najwartościowszych operetek, odznaczająca się akcją sceniczną, niezwykle efektowną, rozgrywającą się na tle hiszpańskiem.

Gorący temperament południa, ogniste rytmy tańca, słodycz pieśni, cała ta hiszpańska romantyka gitarowo - serenadowa, słowem świat, który takiego Don José'go doprowadził do szału, a demoniczność Carmen przystroił w kuszącą piękność, ten świat to także żywioł Frasquity, dziewczyny mniej może szalonej od jej sławnej koleżanki z opery, ale równie lekkomyślnej, bawiącej się uczuciami z taką rozkoszą, co dziecko ogniem.

Akcja „Frasquity" nasuwa odrazu porównanie z „Carmen", bo i jedna i druga Hiszpanka rzucają urok na młodzieńców, którzy właściwie: „w innych zamiarach przybyli w miejsca te!" A że nasz tenor nie idzie w ślady Don José'go, to tylko dlatego, że znalazł się na scenie operetkowej, gdzie jak wiadomo, zawsze wszystko dobrze się kończy i ostatecznie ułatwia mu jego zadanie ta jeszcze okoliczność, że Frasquita nie znalazła sobie tymczasem żadnego toreadora, a chcąc rozkochać w sobie Armanda (tak się nazywa tenor z naszej operetki) sama w nim po uszy się zakochała. Rzecz więc w tem, że przez dwa akty wodzi swego amanta za nos, a gdy ten rozgniewał się na dobre, rzuca mu się w ramiona i tak się sytuacja rozjaśnia.

Gdyby nie zabawne trio: starego lowelasa Girota, jego kochliwej córki Dolly i komicznie niezdarnego profesora - amanta Hipolita, możnaby mieć wątpliwości co do operetkowości akcji „Frasquity". Oswoiliśmy się wprawdzie z przeróżnemi zmianami stylu operetkowego, który oddalił się bardzo od pierwowzorów klasycznych, ale z chwilą, gdy przestaliśmy się sprzeczać, jakby właściwie określić gatunkowo niektóre nowoczesne operetki, a przyznaliśmy, że zaciekawiają i bawią nas swą akcją oraz, że podobają się nam muzycznie, z tą chwilą bez zastrzeżeń uznajemy wartość muzyczno-teatralną także „Frasquity", która w jednolitym, barwnym, hiszpańskim utrzymana tonie, daje zarówno zręcznie skonstruowaną akcję i stylową muzyką sumę wysoce miłych wrażeń.

Jeżeli nazwaliśmy muzykę „Frasquity" stylową, to dlatego, że hiszpański swój koloryt tak świetnie akcentuje i nie wyrywa się co chwila (jak w innych operetkach Léhara) z wiedeńskością swego pochodzenia. Lekko sentymentalny walc z naddunajskiej stolicy o bardzo pięknym rysunku mlodyjnym nie może oczywiście zabraknąć i w tej partyturze Léhara, ale miękko ułożony w puchu prawdziwie operowych recytatywów, jest jakby pięknem wytchnieniem po atmosferze wybuchowych rytmów i zmysłowych melodyj. Inwencja Léhara ukazuje się w „Frasquicie" w pełnej sile, muzyka tej operetki, wybornie instrumentowana, należy niewątpliwie do najwartościowszych okazów jego twórczości ,a choć chwilami kokietuje może zbyt wyraźnie z operą, to jednak idzie w tem po linji bardziej też chwilami operowej akcji, jest więc zamiast fałszywie lekką, szczerze odczutą i dramatycznie przekonywującą.

Należy się spodziewać, że piękna nowość Léhara spotka się z równie wielkiem powodzeniem, jak inne operetki tego mistrza na naszej scenie.

Amicus.

Marja Janowska-Kopczyńska
jako „Salome"



Teatralja

Co gdzie grają?

Trzech Shawów i dwóch Rittnerów. — Nowa sztuka regjonalna. — Skąd się wzięła? — Goście teraz w Warszawie. — Kurpie, Podhalanie i Sandomierzanie. — Lwów, Kraków, Katowice, Bydgoszcz.

Dwóch pisarzy zadominuje nad obecnym sezonem warszawskim: Bernard Shaw i Tadeusz Rittner. W teatrach szyfmanowskich ukazały się, względnie ukażą, aż dwie sztuki Shawa. Teatr Polski, który odegrał w Polsce jako „prapremjerę" słynny „Wielki Kram", wystąpi obecnie z „Mezaliansem", przechrzczonym na „Niedobrany Związek", zaś Teatr Narodowy wykona „Dom złamanych serc" w reżyserji Schillera i z udziałem gościnnym Osterwy. Ta ostatnia sztuka nie była jeszcze nigdy graną w Polsce, natomiast „Mezalians" wykonywano przed wojną w Krakowie, gdzie rolę „Strzelca" grał niezapomniany Bończa. „Niedobrany Związek" jest dla nas o tyle ciekawszy, że bohaterką jest Polka, która nosi nazwisko Szczepanowskiej (gwoli jak najtrudniejszej dla Anglików wymowy obrał Shaw właśnie ten zbieg sylab) i jest . . . awiatorką. Rolę tę odtworzy p. Modzelewska. W Krakowie grała ją p. Laura Pytlińska-Konopnicka.

Rittner będzie reprezentowany dwiema sztukami. O „Wilkach w nocy", wykonanych przez szyfmanowski Teatr Mały już pisaliśmy na tem miejscu. Teatr Narodowy wznawia „Don Juana" z Osterwą.

Z innych scen warszawskich, Teatr Letni gra „Męża naszej panienki", komedję współczesną p. Gustawa Beylina, adwokata i amatora-dramaturga, wykonują ją pp. Ola Leszczyńska, Rotter-Jarnińska, Łuszczewski i in., reżyseruje p. Warnecki. Teatr Ateneum wystawił tłomaczoną z niemieckiego sztukę „wojenną" Franka pt. „Karol i Anna", którą porzednio grano w Łodzi. Ale na największe powodzenie może liczyć jak się zdaje, p. Skarżyński, dyrektor teatru regjonalistycznego, który zjechał do lokalu „Orfeum" ze swojem „Weselem Sandomierskiem", widowiskiem ludowem, godnem aby mu poświęcić parę słów.

Zrodziło się ono z „Wesela na Kurpiach", które wystawił był p. Skarżyński jeszcze jako dyrektor teatru płockiego. „Wesele na Kurpiach" było zbiorem obrzędów ludowych całkiem bezpretensjonalnym, a zagrane doskonale i zainscenizowane w oryginalnych kurpiowskich strojach i sprzętach zdobyło nieoczekiwany sukces. Po mnóstwie przedstawień w Płocku ruszyło przez Warszawę (coś około stu wieczorów!) na całą Polskę, było i w Poznaniu aż dwukrotnie (raz w czasie P. W. K.)i tak się spodobało, że p. Skarżyński postanowił przetworzyć swój teatr na objazdowy i regjonalistyczny i grywać same sztuki ludowe, tego pokroju co owa pierwsza.

Tymczasem „Wesele" wytworzyło modę. W teatrze Ateneum w Warszawie wystawiono p. Roj-Rytardówny i p. Jerzego Rytarda „Podhale tańczy", widowisko regjonalne góralskie, oparte na tańcach i śpiewach podhalańskich. Była to wszakże próba „steatralizowania" regjonalizmu i nadania mu pewnej formy. Natomiast p. Skarżyński pozostał wiernym ludowości w stanie czystym i „Wesele Sandomierskie" skonstruował tak samo jak kurpiowskie, tj. zebrał obrzędy, śpiewy i tańce, powiązał je djalogiem i podał widzowi bez żadnych prawie dodatków ani majstrowań. Powstało to widowisko na miejscu, w tarnobrzeskiem, gdy p. Skarżyński wystawiał tam „Wesele na Kurpiach". Część pieśni i tańców zebrano bezpośrednio po wsiach okolicznych, np. „dzikowiaka" i inne, tak samo zebrano kostjumy i rekwizyty. W Warszawie ma to drugie Wesele ogromny sukces, gdyż jest i muzycznie i tanecznie jeszcze od kurpiowskiego żywsze i bardziej urozmaicone. Kto wie, czy przy wzrastającym apetycie na prostą i barwną zabawę teatralną nie doczekamy się całego cyklu takich widowisk, o wiele ciekawszych, niż niejedno importowane, a już napewne zdrowszych.

We Lwowie wystawiono „Sprawę Jakubowskiego", znany z warszawskiego Ateneum dramat p. Eleonory Kalkowskiej, Polki, osiadłej w Berlinie. Jest to ujęta w szereg obrazów tragiczna śmierć robotnika polskiego, Jakubowskiego, który padł ofia-

rą „mordu sądowego“ w Niemczech. Ze sztuką tą jeździł także po zachodniej Polsce zespół objazdowy z Warszawy. Jakubowskiego grał we Lwowie p. Kwiatkowski.

Kraków kończy z wielkim sukcesem „Dobrego wojaka Szwejka“. W Katowicach, po „Maman“ i „Sekretarce pana prezesa“ („Mysz kościelna“) wystawiono „Pannę mężatkę“ Korzeniowskiego. Majora grał p. Ryszkowski, reżyserował p. Szpakiewicz, grając równocześnie Adolfa. Pułkownikową grała p. Jakubowska, „pannę mężatkę“ p. Rostowska.

W Łodzi Teatr Miejski pod dyrekcją p. Adwentowicza powtarza dalej na zmianę „Cjankali“ Wolfa, „Dobrego wojaka Szwejka“ i zapowiada farsę „Narzeczona w garsonierze“ G. Middletona i Oliviera. Na popołudniówki idzie Strindberga „Ojciec“ z p. Adwentowiczem w roli tytułowej. Teatr Kameralny (zrzeszenie artystów) po „Kochanku pani Vidal“ Verneuila, zagra Kaisera niemiecką sztukę „Dzień Październikowy“ a zapowiada „Grand Hotel“ sztukę Franka. W „Dniu“ grają m. in. p. Michał Melina i p. Iza Kozłowska. Teatr Popularny, należący organizacyjnie do Kameralnego, gra dalej „Intrygę i miłość“, oraz Hopwooda farsę „Nasza żonusia“.

Wilno gra dalej „Krakowiaków i górali“ w reżyserji Z. Nowakowskiego, Lakatosa komedję „Mężczyzna i kobieta“ oraz przygotowuje znaną Poznaniowi sztukę Geraldyego „Gdybym chciała“.

W Bydgoszczy ukończył występy gościnne Solski „Wielkim Fryderykiem“ Nowaczyńskiego, odniósłszy również ogromny sukces „Wieczorem Trzech Króli“, w którym grał swego genjalnego Chudogębę. Zespół bydgoski zajeżdżał też ze Solskim do Inowrocławia, Grudziądza i Gdańska.

W Toruniu wystawiono, po Nestroya „Trójce hultajskiej“, zlokalizowaną sztukę krakowską Konstantego Krumłowskiego „Królową Przedmieścia“.

Wł. I.

Dobry Wojak Szwejk

W związku z wystawieniem na scenie Teatru im. Słowackiego w Krakowie „Dobrego wojaka Szwejka“ — interesujące uwagi zamieszcza w „I. K. C.“ p. rz. Ponieważ „Szwejk“ wchodzi już niebawem na warsztat Teatru Polskiego — niewątpliwie zaciekawią wywody p. rz. szerszą publiczność.

Jedna z pięknych legend przeszłości przestała istnieć w naszych oczach. Jest to legenda o wojence, kolorowej i romantycznej, o wojence, do której „idą chłopcy malowani“ i na której jest bardzo ładnie, zwłaszcza o ile „ułan z konia spadnie“. Każdy rok wojny światowej zacierał coraz bardziej jej kontury w naszych wyobrażeniach, a kiedy nareszcie przyszedł pokój, literatura odświeżyła nasze wspomnienie, zadające ostatni cios tej bajce dla niegrzecznych dzieci.

Jest rzeczą zastanawiającą, że rozkwit piśmiennictwa dotyczącego wojny, przyszedł w tyle lat po jej ukończeniu. Wydarzenia wojenne były poprostu za świeże, nie odleżały się dostatecznie, aby sfermentować w przetwór artystyczny wysokoprocentowy. Brak było perspektywy czasu i przemyśleń, aby im się przyjrzeć należycie. Pozatem było jeszcze za wcześnie: zbyt wiele ran krwawiło w ludzkich sercach, zbyt wiele matek opłakiwało swych synów. Nie należało tych ran rozdzierać, trzeba było zaczekać, aż obeschną łzy, aż ludzkość, zachwiana i oszołomiona ciężkim ciosem, powróci znowu do kieratu codzienności, aż przeboli najdotkliwsze cierpienia.

Teatr nie kwapił się do podejmowania wojennych tematów. Na przestrzeni całego szeregu lat powojennych mamy niewiele takich prób do zanotowania, wśród których honorowe miejsce zajmuje szlachetne i sprawiedliwe dzieło Maeterlincka „Burmistrz ze Stylmondu“. Rewizjonizm teatru w stosunku do wydarzeń wojny dotyczy zrazu spraw, związanych tylko pośrednio z linjami frontów, zachowanie się społeczeństwa na tyłach armji walczących. Rozświetlają je po kolei dwie świetne sztuki francuskie: Raynala „Grób żołnierza nieznanego“ i Pagnola Nivoix „Handlarze sławy“. Poczem, już w przyspieszonem tempie, pojawiają się w rozmaitych krajach Europy sztuki, podejmujące coraz śmielej problemy wojenne. „Kres wędrówki“, wspaniałe dzieło Sherifa w Anglji, „Karol i Anna“ Leonarda Franka, „To baggan“ Mentzla w Niemczech, nie biorąc oczywiście takich sztuk jak „Rywale“, w których na pierwszy plan wysuwa się sensacyjna anegdota. Wszystkie one

nicują z większym lub mniejszym talentem zamaszysty frazes wojenny, okazując zawszone podszewki rozmaitych pompatycznych i nazewnątrz bardzo efektownych spraw.

Odzwierciadlają one oczywiście w pierwszej linji stosunek psychiki własnego narodu do toczącej się wojny i to zarówno żołnierzy, dźwigających na swych barkach bezpośredni ciężar nieopisanej niedoli, jak i społeczeństwa, cierpiącego jej pośrednie skutki. Dają wyraz tragiczności wojny, jej okrucieństwa, ale zarazem składają także hołd utajonym mocom duchowym, zdolności wytrwania ze strony jednostek czy zbiorowisk. Oficerowie angielscy w „Kresie wędrówki" Sherif'a, którzy trwają na swoich stanowiskach bez cienia entuzjazmu, bez cienia nadziei, zagłuszając alkoholem lęk przed śmiercią, by móc spełnić obowiązek gentlemana wobec własnej ojczyzny, są bohaterami w tym samym stopniu co prości żołnierze. Świetna sztuka angielska atakuje porówni potworność, zbrodniczość i bezsensowność wojny, ale nie może zataić heroizmu, z jakim po obu stronach frontu zachodniego znoszono tę narzuconą tragedję, której końca należało doczekać z zamilkłą na ustach skargą.

Wobec tamtych zmagań się, tamtych stawek duchowych, tamtego uświadomienia i patrjotyzmu — wygląda wojna toczona na parę frontów przez byłą monarchję austrjacko-węgierską jako tragikomedja lub nawet tragifarsa. Zlepek ludów o rozbieżnych tendencjach, walczący za honor cesarza i państwa, wbrew własnym sympatjom i interesom, przedstawiał widok pocieszny. Obrazu dopełniał śmieszny schimmel biurokratyczno-wojenny, humorystyka etapów, idjotyczne zarządzenia władz, rozbrajający język komunikatów wojennych, rosnące falangi „markirantów", tworzące po szpitalach i obozach drugą, olbrzymią armję, jednem słowem wszystkie akcesorja tej operetkowej trochę wojny, w której większości kombatantów było zupełnie obojętne, a nawet niezrozumiałe, po jakiego właściwie djabła się biją.

Powieść Haseka „Szwejk" ilustruje tę jedyną w swoim rodzaju tragifarsę bajeczną w szeregu epizodów, które doprowadzają swym komizmem do absurdu „wzniosłe" cele i hasła wojenne Austrji. Powieść ta kusiła wręcz do przeróbki scenicznej, zarówno ze względu na kapitalną swą postać główną, jak i dlatego, że jest ona nader wdzięcznym i podatnym substratem dającym się kuć i ciągnąć we wszystkich kierunkach. Można ją ukuć w szatę propagandy antywojennej, a można także zrobić z niej zwykłą wesołą hecę, zależnie od doboru scen i środków teatralnej ekspresji.

Co grają zagranicą?

PARYŻ.

W „Odeonie" tłumy ściąga komedja Henryka Clerca p. t. „Piękny zawód", rzecz o uczciwym urzędniku państwowym, panu Barrail, który oparł się nęcącym pokusom, nie dał koncesji nieuczciwym spekulantom, woląc raczej dalej klepać swą biedę urzędniczą, niż zrobić majątek na brudnej aferze. Ta prosta historja bawi publiczność przedewszystkiem dowcipnemi, aktualnemi aluzjami politycznemi, żywo oklaskiwanemi w teatrze.

W „Apollo" wystawił K. Meré egzotyczną sztukę „Shangai", rozgrywającą się w Chinach. Przygody Amerykanina Cottona nie przedstawiają jednak większej artystycznej wartości.

FRANKFURT NAD MENEM.

„Hamleta" i „Makbeta" grywano już w smokingach. Teraz przyszła kolej na eksperyment z „Juljuszem Cezarem" Szekspira. Widząc słusznie w dramacie starcie się prądów republikańskich z monarchistycznemi postanowiono walkę o dyktaturę unowocześnić przy pomocy — garderoby. Cezar wystąpił w ubraniu sportowem, a żołnierze w mundurach, kraju z 1930 r. Ta zewnętrzna aktualizacja więcej zaszkodziła, niż pomogła Szekspirowi.

WEIMAR.

W 50 rocznicę urodzin Henryka Lilienfeina zagrano młodzieńczy jego dramat p. t. „Noc w Polsce 1812 r.". Jest to ponura historja niewiernej żony, która poróżniła dwóch towarzyszów broni, a w końcu, gdy chciała uciec z trzecim, poniosła śmierć z ręki męża. Z Polską ma tragedja Lilienfeina tę tylko łączność, że noc spędzają bohaterowie sztuki w polskiej chacie, w której skryli się po groźnej przeprawie przez Berezynę.

PILZNO.

Czeski teatr w Pilźnie wprowadził na scenę „Dzieje Grzechu" Żeromskiego, w przeróbce L. S. Schillera, a w tłumaczeniu znanego tłumacza polskiej literatury B. Vydry. Przedstawienie w porównaniu z premjerą „Dziejów Grzechu" w Warszawie wypadło słabo. Nie było w Pilźnie Schillera, nie było Modzelewskiej, ni Junoszy. Mimo jednak licznych niedociągnięć uznano pilzneńską premjerę za najciekawszy dorobek sezonu.

Hanka.

Kronika ilustrowana



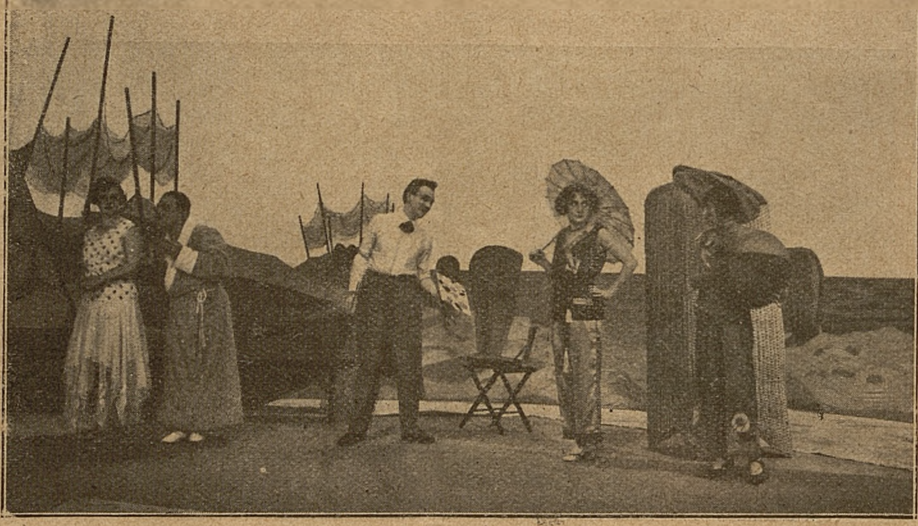
„Kupiec Wenecki": Scena sądu



„Nad Polskiem morzem". Akt I w Teatrze Polskim



Przed premjerą „Szwandy Dudziarza", artyści z Dyrektorem Z. Wojciechowskim



Nad Polskiem morzem", Akt II w Teatrze Polskim

Teatr w karykaturze



Zygmunt Noskowski (rys. A. Bilski r. 1929)

Kronika

TEATR WIELKI

Oczekiwana premjera narodowej czeskiej opery **„Szwanda Dudziarz"** — Jaromira Weinbergera — nie zawiodła słuchaczów, opera cieszy się wielkiem powodzeniem zarówno u melomanów nowoczesnej muzyki, jak i zwolenników romantycznej treści, zamkniętej w malowniczą oprawę sceniczną Jarockiego.

Również niezwykłą atrakcją będą dwa gościnne występy **p. Marji Janowskiej-Kopczyńskiej** w kreacjach jej „Tosce" i „Butterfly".

W przygotowaniu scenicznem znajduje się obecnie opera autora „Łucji z Lamermooru", Donizettiego p. t. **„Faworyta"** — a później Saint-Saënsa **„Samson i Dalila"**.

W dziale lekkiej muzyki pewną konkurencję uczyni niezawodnej zresztą **„Krysi Leśniczance"** i **„Hrabinie Marycy"** — Fr. Lehara **„Frasquita"**, która wejdzie niebawem na repertuar w osobie p. Meli Grabowskiej i w muzycznej interpretacji Z. Latoszewskiego.

TEATR POLSKI

Po **„Kupcu Weneckim"** i **„Nad polskiem morzem"** wstępuje w szeregi reprezentacyj teatralnych **„Teatr wieczystej wojny"**, M. Jewreinowa.

W próbach **„Walka Kobiet"** W. Sardou; premjera tej sztuki będzie zarazem **jubileuszowym świętem** trzydziestolecia pracy scenicznej **Zygm. Noskowskiego.** — Równocześnie na warsztacie reżyserskim znajduje się sztuka sensacyjna i w prostocie swej przejmująca: **„Przygody dzielnego wojaka Szwejka"**, według światowego rozgłosu powieści J. Haska.

Sygnalizujemy nowość frapującą: sztukę znakomitej powieściopisarki **Zofji Nałkowskiej** p. t. **„Dom Kobiet"**.

Druk ukończono 24 lutego 1930

Adres Redakcji: *Sekretarjat Teatru Polskiego w Poznaniu.* — Redaktor: *Emil Zegadłowicz*
· Sekretarz Redakcji: *prof. Henryk Szczerbowski.*

Czcionkami Drukarni Wydawniczej Franciszek Krajna, Poznań, ulica Strzałowa nr. 2a

OGRÓD ALTENBERGA.

Wiedeński poeta Piotr Altenberg opowiadał znajomym, że zakupił sobie za miastem ogród tak duży, że go wzrokiem nie może objąć. Nie bardzo wierzono jego słowom, uważając to za przesadę, bo bliscy jego wiedzieli, że literat jest biedny, jak mysz kościelna. Aliści p. Altenberg zaprasza kilku znajomych, aby oglądali jego wielki ogród.

— Przychodzimy następnego dnia — mówi jeden z świadków — ogród okazuje się kawałkiem jałowej ziemi, trzy metry szerokim, a 5 długim, na którym coś nie coś kwitło.

Kiwamy głowami a jeden z nas zapytuje:

— Więc to ma być ten wielki ogród?

— Ano tak, wprawdzie nie jest on zbyt długi, ani zbyt szeroki — tutaj skierował wzrok w błękity na przelatujące ptaki — ale jest bardzo wysoki — musicie przyznać.

WILHELM KLAEGER DOTRZYMUJE SŁOWA.

Przed pięćdziesięciu laty lipski aktor Wilhelm Kläger stał u zenitu swej sławy; publiczność ubóstwiała go; mógł on sobie na wiele, nawet bardzo wiele pozwolić; wybaczano mu nawet, że od czasu do czasu zjawiał się na scenie w stanie pijanym, odpłacał się bowiem stwarzaniem tak porywających scen, że publiczność zapominała o jego podchmieleniu.

Warjacki kawał, który o nim opowiadają, miał go tej łaski publiczności wkrótce pozbawić. Dawano Wilhelma Tella, Kläger, który miał grać rolę wójta Gesslera, zabawiał się kieliszkiem z kompanami w swojej knajpie, chociaż przedstawienie dawno się już rozpoczęło. W tem nadbiega służący teatralny bez tchu:

— Patrzcie, on tu jeszcze siedzi! Panie Kläger, chodź pan przecież do teatru, za dziesięć minut ma pan wystąpić.

— E! co tam — wołają podochoceni kompanowie — teraz właśnie jest bardzo miło, pan nie może odejść.

Kläger, któremu te krzyki pochlebiły, podnosi się, potrząsa głową i mówi bełkotliwym głosem:

— Dzieci, w pół godziny jestem znowu z wami, już ja się postaram, że sztuka się potem skończy.

— To niemożliwe — wołają towarzysze — Tell trwa najmniej dwie godziny.

Na to Kläger mówi:

— Jako rękojmię, daję wam moje słowo; za pół godziny wszystko się skończy; moja głowa w tem, że wkrótce się zobaczymy.

Podczas tego sztuka szła w teatrze dalej i gdy Tell „nie złożył uszanowania kapeluszowi", występuje Gessler, jak zawsze, ze znakomicie posępną miną.

Przyprowadzają przed niego Tella, któremu Gessler każe oddać strzał.

— O panie! Uwolnij mnie od tego strzału — prosi Tell pełen rozpaczy.

I naraz stało się coś, czego dotychczas w kronikach teatralnych nie notowano.

Kläger podchodzi ponuro do Tella, kładzie mu rękę na ramieniu i mówi z zadowoleniem:

— No, ponieważ jestem dziś w dobrym humorze, oszczędzę ci tego strzału, idź do domu i pozdrów twoją miłą żonę.

To powiedziawszy, opuścił dumnie scenę. Publiczność z początku onjemiała, następnie jednak rozpętała się burza krzyków, kurtynę musiano spuścić; publiczność wzburzona opuściła teatr. Klägen siedział tymczasem wśród swych przyjaciół; dotrzymał słowa: Wilhelm Tell skończył się w pół godziny.

BRAHMS I DYLETANT.

Brahms użył do jednej ze swych pieśni kilku taktów z kompozycji fortepjanowej Szopena. W czasie jednego z wykładów przystąpił do niego pilny i staranny w muzyce dyletant i zwrócił Brahmsowi na tę okoliczność uwagę, chcąc w ten sposób wykazać przed mistrzem swoje obznajomienie się z muzyką. Brahms wysłuchał go spokojnie do końca, skinął zadowolony głową, a następnie powiedział nieproszonemu interlokutorowi:

— Że też to byle osioł musi zauważyć.

SKRUPULANT.

Kiedy Liszt po raz pierwszy koncertował w Warszawie, impresarjo między innemi zachętami do licznego stawienia się publiczności — ogłosił, że podczas koncertu salę oświetlać będzie 500 woskowych świec.

Pewien poważny jegomość z prowincji, siedzący na galerji, zdawał się być bardzo zainteresowanym grą mistrza, chociaż nerwowo rozglądał się dookoła. Nagle wstał i zawołał w samym środku utworu, który Liszt właśnie wykonywał.

— Hola! Przepraszam, na sali jest tylko 498 świec, a nie 500, jak to było podane w ogłoszeniu.

Liszt przerwał koncert, nie rozumiejąc co oznacza podobne zamieszanie, które na skutek zarzutu jegomościa powstało na sali.

Impresarjo, który był obok estrady, wybiegł na środek sali i wytłómaczył skrupulatnemu amatorowi muzyki:

— A liczył pan świece przy fortepianie?

— Nie — odparł jegomość i dodał: — Przepraszam. Graj pan dalej, panie Liszt!